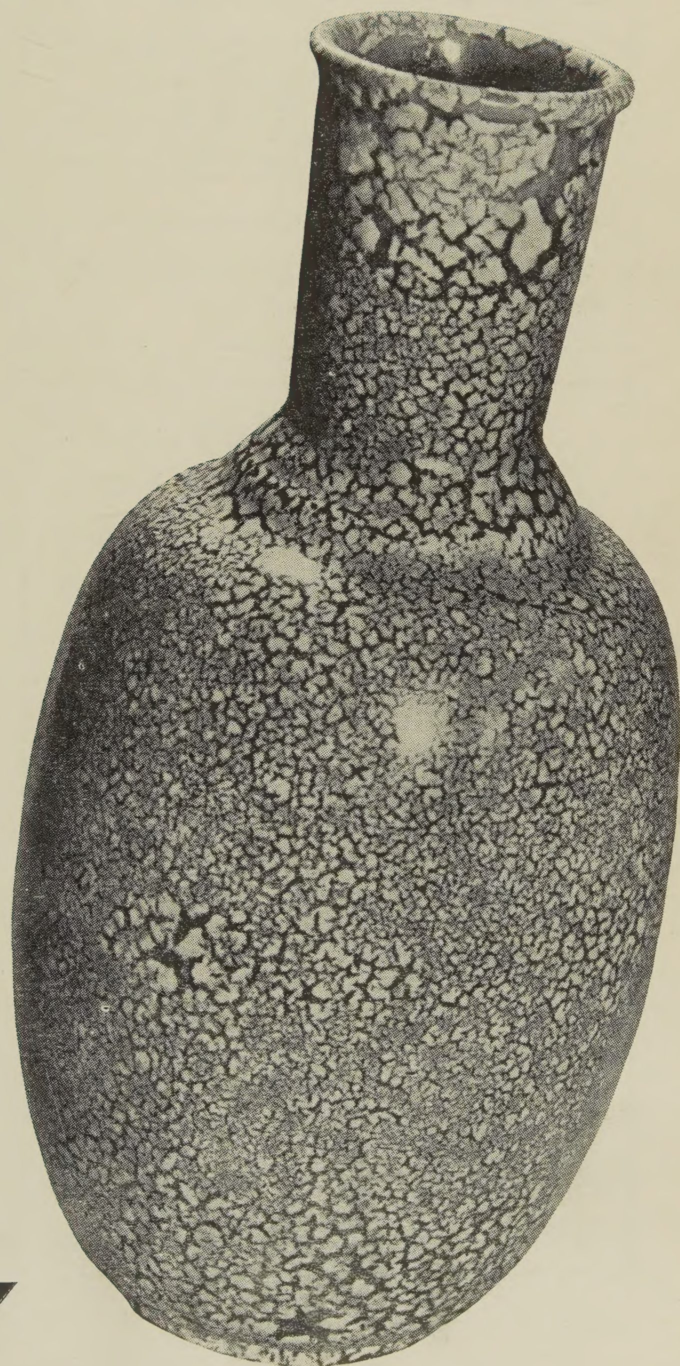
FORUM

maandblad voor architectuur en gebonden kunsten

8
1951

vordemberge gildewart





Maandblad gewijd aan Architectuur en Gebonden Kunsten. Opgericht door het Genootschap ,,Architectura et Amicitia" in samenwerking met de Maatschappij tot Bevordering der Bouwkunst, Bond van Nederlandsche Architecten, B. N. A. Orgaan van het Genootschap A. et A.

Zesde Jaargang No. 8
Augustus 1951

FORUM

INHOUD VAN DIT NUMMER:

Het volgende nummer zal o.m. gewijd zijn aan:

,,Systeem" Woningbouw

,,FORUM" verschijnt met 12 nummers per jaar

Abonnementsprijs ƒ 24.—
Voor leden A. et A. of B. N. A. ƒ 19.—
Losse nummers, indien aanwezig ƒ 2.50 per nummer
Alles franco per post bij vooruitbetaling te voldoen
Voor België Frs. 340.—

Prijs van dit nummer ƒ 2.50

Voor advertenties wende men zich tot de uitgever

Uitgave en Administratie: G. VAN SAANE, Herengracht 406
Amsterdam-C. - Telefoon 36186 - Postrekening 681.31.



Bert Nienhuis Statie-vaas voor het Departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen

Opschrift: Wijsheid gezelle uw geest
Rechtvaardigheid bewege uw hart
Vroomheid vervulle uw ziel

Ceramiek

Ter inleiding

Met dit Ceramiek-nummer wordt een bijzondere reeks van „Forum"-nummers, gewijd aan kunsten, welke min of meer direct verband met de bouwkunst onderhouden, voortgezet.

Een architectengemeenschap als de onze zal zich in een tijd, waarin de scheppingsdaad gedwongen wordt in een keurslijf van utilitaire en financiële beperkingen, juist dan moeten bezinnen op een samenwerking der kunsten. Immers, het niet kunnen onderhouden van een dergelijke samenwerking kan maar al te spoedig leiden tot een onbekend geraken met de mogelijkheden, die deze in zich besloten hield; en van een door de tijdsomstandigheden tot onvolledigheid gedoemd resultaat zou men de onvolledigheid spoedig niet meer kunnen of willen onderscheiden, vooral wanneer door die van buiten af opgelegde beperking de strijdbaarheid verslapt en zich door routine laat vervangen.

Het is daarom dat wij in nummers als deze steeds en zonder terughouding willen wijzen op de mogelijkheden, welke er schuilen in de samenwerking van architecten, beeldhouwers, wandschilders. Temeer, omdat het ons wil voorkomen, dat het niet alléén deze van buiten af opgelegde beperkingen zijn, die deze samenwerking in de weg staan, doch dat hiernaast een zekere schuwheid, geboren uit het onbekend zijn met de mogelijkheden er van, of ook een vrees voor àl te uitbundige resultaten, deze samenwerking in de weg staan.

Over een dezer mogelijkheden, het tegel-tableau, vindt men in dit nummer enige nader uitgewerkte gegevens. Een onderdeel der wandschilderkunst dus, dat men misschien met enige hilaire gevoelens tegemoet zal treden, omdat men dit onderdeel te vereenzelvigen pleegt met de jubileumgeschenken door ijverige personeelsbonden aan verjarende directies aangeboden. Wij hopen dat men met ons tot de overtuiging komt dat hier in feite grote mogelijkheden liggen tot het bereiken van schoonheid, zoals trouwens in het verleden en soms ook elders thans, maar al te vaak bewezen is.

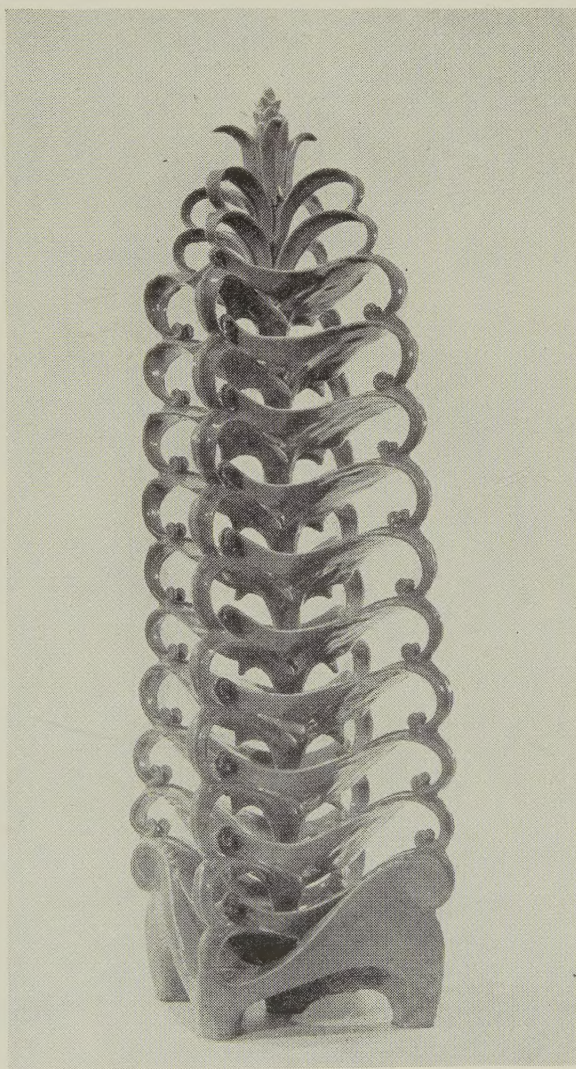
Enige stalen van beeldhouwers-ceramiek, terra-cotta en het vrije ceramische werk van een drietal schilders en pottenbakkers, lieten wij voorafgaan door een aantal afbeeldingen naar werken van Bert Nienhuis, de nestor der Nederlandse pottenbakkers.

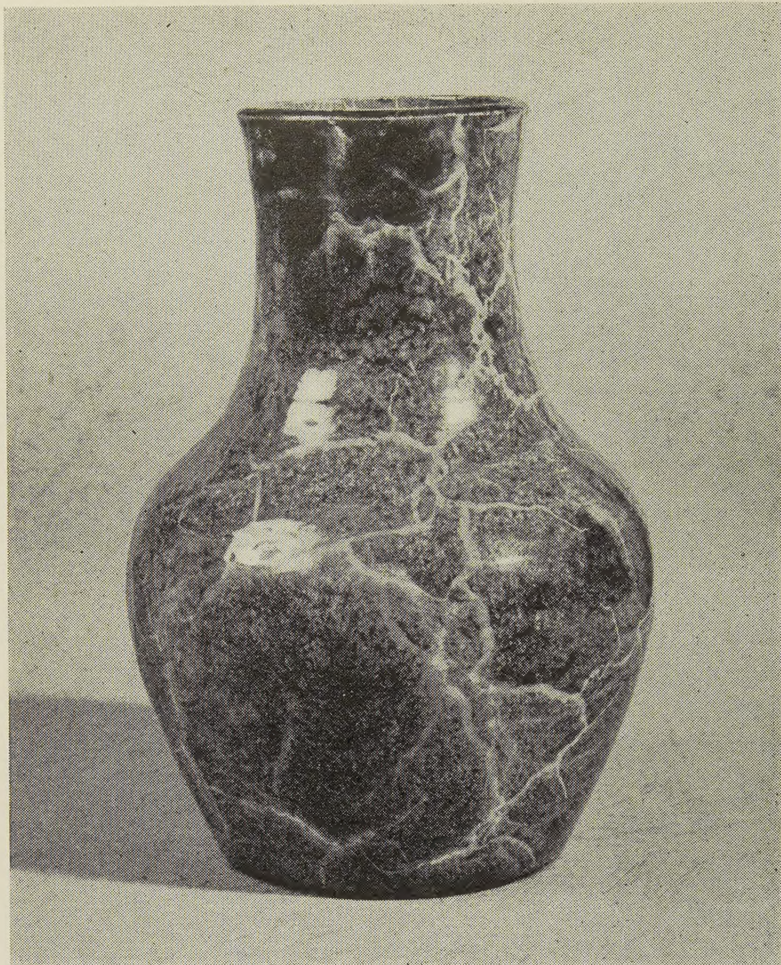
Het is onmogelijk aan de hand van een zo gering aantal afbeeldingen een indruk te krijgen van de onderzoekingen op het gebied van vorm, kleur, glazuur en ornament, van de ontwikkeling van een dergelijk omvangrijk oeuvre als dat van Bert Nienhuis. Het zou niet moeilijk zijn met een keuze van zijn beste werken een geheel „Forum"-nummer te vullen. Er is echter nog zo overstelpend veel materiaal dat op publicatie ligt te wachten, dat wij ons tot een grote beperking moeten dwingen.

Wij hopen dat onze keuze getuigen zal van de grote bewondering, die de redactie, en met haar de gehele „Forum"-gemeenschap, voor een groot kunstenaar en zijn oeuvre koestert.

Redactie

Bert Nienhuis Ornament foto Paul Huf

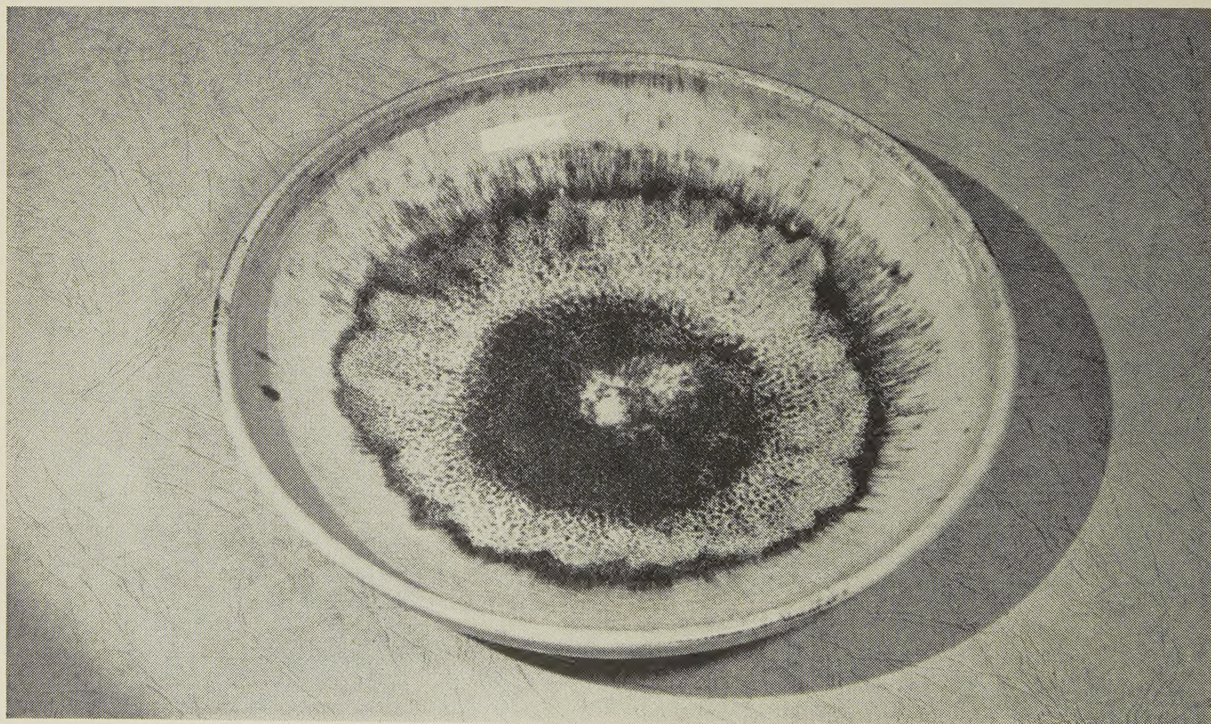


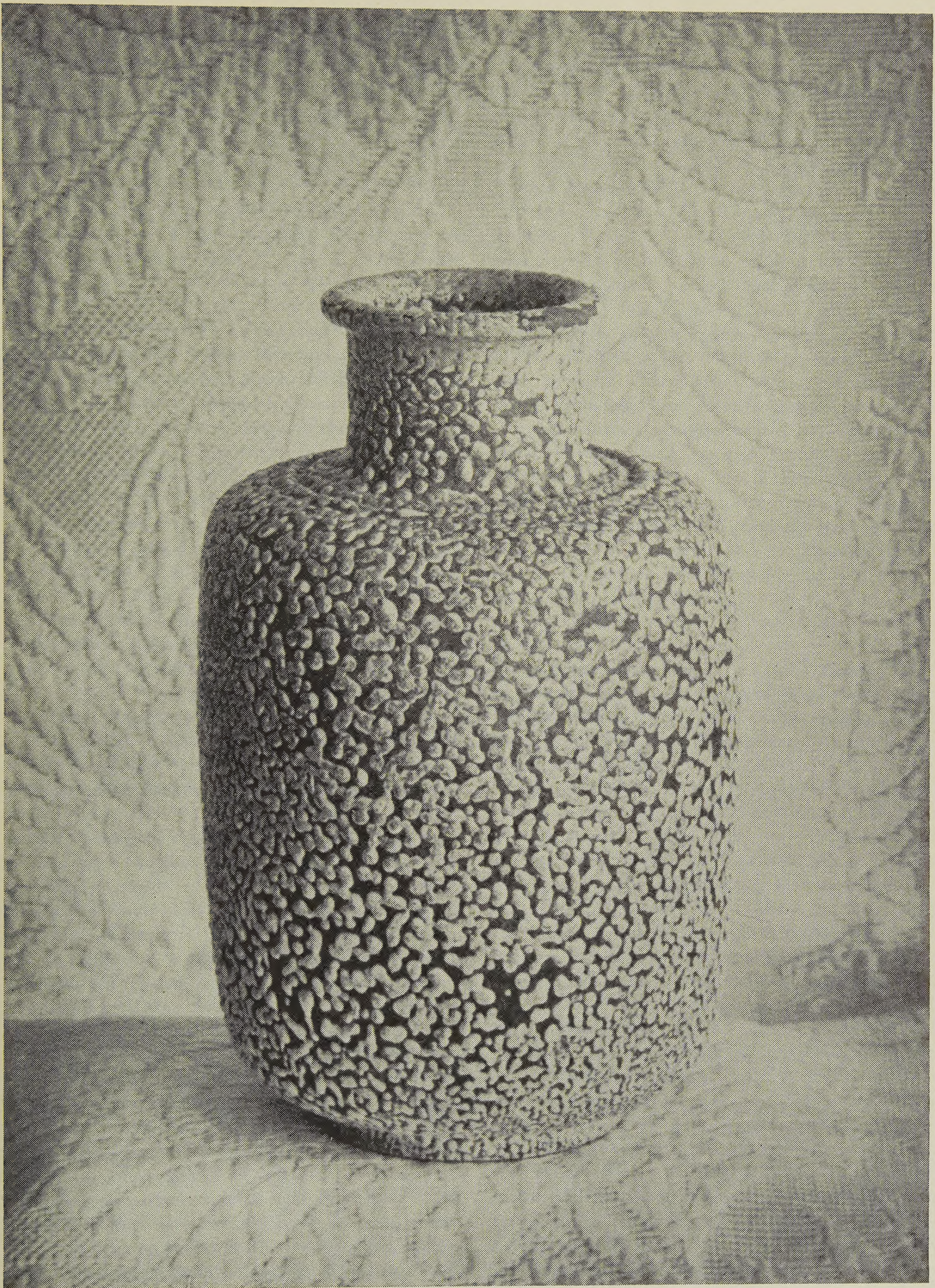


Bert Nienhuis Donker rossig grijze vaas, in schiffende techniek, met aders overvloeid

foto's Spies

Bert Nienhuis Schotel vorm in grès, met reducerend effect, waardoor samenvloeiïng der kleuren naar het midden van de schotel ontstaat





Bert Nienhuis Vaas in grès à grand-feu, hand-gedraaid; glazuur in parel-schifting in wit-grijs met rose nuance, op gesinterde bruin-rode scherf
Eigendom Fam. v. d. W. te Amsterdam

Over ceramiek en enkele huidige ceramisten

W. Jos de Gruyter

Millioenen voortbrengselen van pottenbakkerskunst zijn in de loop der eeuwen ontstaan, maar voor de kenner zijn geen twee daaronder volmaakt aan elkaar gelijk. Zelfs wanneer men te doen heeft met een massaproductie van gebruiksgoed — het fabriekmatige uiteraard buiten beschouwing gelaten — blijkt nog het aantal variaties van een zeldzame verscheidenheid, hetzij als gevolg van opzet, hetzij door spelingen van de techniek. Men moet maar eens een studie hebben gemaakt van bijvoorbeeld de kommen en vaasjes uit de oud-Peruaanse graven: elk stuk blijkt weer anders. Nooit behoeft men bevreesd te zijn, dat de mogelijkheden tot nieuwe beelding op het terrein van het ceramische product uitgeput zouden raken!

Is deze oneindige rijkdom niet eigenlijk verbazingwekkend? De uitingsmogelijkheden van de pottenbakker zijn immers ogenschijnlijk beperkt. Wat is in feite een pot? Van huis uit niet meer dan een begrenzing van een kleine ruimte, waarvan de vorm allereerst door de bestemming wordt bepaald. De theekom of -kop noodt tot drinken, de fruitschaal biedt haar vruchten aan, de vaas prijkt met bloemen. Taak van de pottenbakker is in eerste instantie — één oog gericht op de bestemming van het stuk — een harmonie te scheppen tussen de ruimte en haar omgrenzing, tussen „vorm" en „substantie".

Kunnen de vormen al wonderlijk gevarieerd zijn, ondanks gemakkelijk herkenbare hoofdtypen als schalen en kommen, bekers en kelken, gerekte en buikige vazen, al dan niet in diverse verhoudingen van tors, voet en hals, ook de substantie kan zeer uiteenlopen als gevolg van de gewenste dikte, de gebruikte grondstof, de oventemperatuur. De ceramist moet alle geheimen kennen van de klei, het door bergstromen meegevoerde steenslip, dat door toevoeging van water tot een willig kneedbare en draaibare massa wordt. Het is door deze plastische kleibewerking, dat hij het contact heeft met de aarde en met haar wetten, met haar scheppingskracht, die ook zijn handen doorstroomt.

Daarna komt het contact met het vuur, het derde grote element, dat nevens aarde en water een in veel opzichten beslissende rol speelt bij het ontstaan van het product. De ceramist moet het vuur beheersen, het in de oven geleidelijk weten op te voeren en tot dalen te brengen, daar anders barsten het gevolg kan zijn. Het vuur doet de waterdelen verdampen en verleent de materie haar dichtheid. Primitieve stammen hebben zonder pottenbakkerswiel en met slechts een kuil in de grond bij wijze van oven, artistiek reeds prachtige resultaten bereikt, maar deze werkstukken zijn uiteraard bros en poreus. Waaraan wij inmiddels eerlijkheidshalve moeten toevoegen, dat ook hedendaags „kunstaardewerk" niet altijd volkomen waterdicht is.

Nonchalance speelt hierbij soms een rol, maar ook beschikken niet alle ceramisten over ovens, waarin het vuur tot een hoge graad kan worden gestookt. Inmiddels een practische wenk: mocht ge een „zwetend" vaasje hebben gekocht, dan kunt ge dit euvel verhelpen door er melk in zuur te laten worden en het enkele dagen te laten staan. Van „objet de vitrine" is het dan tot bruikbaar voorwerp geworden.

Het vuur doet inmiddels méér dan enkel verdampen en harden: het schenkt de schoonheden en verrassingen van de glazuren. Want vormtype en substantie bepalen slechts ten dele het aanzien van het pottenbakkersproduct, twee belangrijke factoren komen daarbij — versiering en glazuur. Meestal zijn deze twee onderscheiden, zij kunnen echter ook samenvallen. Het glazuur of de glashuid beoogt in oorsprong de aan de klei inhaerente poreusheid op te heffen. In de betere samenstelling van de grondstof, gepaard aan een zeer hoge oventemperatuur, komt deze functie evenwel te vervallen, maar dan treedt het glazuur op als versiering. Het kan dun zijn en dik, opaak en doorzichtig, kleurloos of gekleurd, maar bij een goed product zal het in dikte, doorschijnendheid en kleur zich volledig aanpassen aan vorm en substantie. De Japanners gebruikten nooit een en hetzelfde glazuursel, hoe fraai ook, voor twee verschillende vormtypen. Behalve tot het oog, spreekt de „glashuid" mede tot de tastzin. Evenals het jade en het ivoor dankte de ceramiek haar enorme populariteit in het Verre Oosten deels aan deze gevoeligheid van het oppervlak. De moderne Europeaan heeft dit zintuig nogal verwaarloosd, maar toch, welke liefhebber van oude of nieuwe ceramiek verlangt er niet naar op een tentoonstelling de stukken uit de vitrine te lichten en in de hand te nemen? Ceramiek is niet enkel om naar te kijken — men moet er mede kunnen „leven".

Tenslotte de versiering, het vierde „werkend lid" als

constituent van een superieure pot. Ook in deze richting zijn de uitingsmogelijkheden wederom vrijwel onbegrensd, want de versiering kan zijn een ingekrast décor van geometrische lijnen, een plastisch aangebracht ornament in reliëf, een beschilderde voorstelling en zo meer. In het verleden, toen de begrippen „schoonheid" en „rijkheid" veelal gelijkluidend of parallel lopend werden gedacht, was de versiering vaak overdadig en oppermachtig, waardoor andere waarden in het gedrang raakten en de constructieve zin verzwakte. De vogeltjes en de bloemen, de draken en knoestige dennen, de „zotjes" en de „lange lijzen" en gebaarde oude grijsaards op een laat-Chinese famille-noire vaas mogen dan allerliefst en uiterst kunstig zijn, het summum van pottenbakkerskunst betekende dit zeker niet. Onze tijd echter gaat naar een ander uiterste, wanneer men, tot voor kort althans, alle versiering bant en daarmede de ceramiek van een additionele bekoring berooft. De meest bevredigende ceramische producten zijn in de regel voorwerpen geweest, waarvan stof, vorm, ornament en glazuur tezamen wonen in een zuivere harmonie, elkander aanvullend, steunend en sterkend.

De herleving van de pottenbakkerskunst hier te lande, na de geestelijke armoede der bazarprullen in de tweede helft van de vorige eeuw — helaas ziet men deze nog wel! — viel samen met de algemene bezinning op de fundamentele grondslagen van de bouwkunst en de gebonden kunsten. Duidelijk tekent de stijlontwikkeling dier jaren zich af in de ceramiek. Zo herinneren Colenbrander's zwierige decoratieve phantasieën nog al eens aan de toenmalige „Jugendstil", maar sterker nog spreekt de samenhang van werk als dat van C. J. van der Hoef, destijds door Amstelhoek uitgevoerd, met de stroming van Berlage: strenge vormgeving, simpel symmetrisch ornament, veelal natuurmotieven op lichtelijk mechanische wijze gestyleerd, dit alles uitermate verantwoord en heilzaam na de voorafgaande smakeloosheid, maar toch tamelijk droog en in de overdreven bezorgdheid voor het „eerlijke", enigszins geforceerd aandoende.

Het daarop volgende expressionisme der „Amsterdammers" liet eveneens sporen van zijn invloed na, zij het op minder duidelijke wijze. Nadat men trouwens de gedachte aan een monumentale gemeenschapsstijl had opgegeven, neemt het overwicht van de bouwkunst op de ceramiek af en dat van de vrije kunsten, inzonderheid de schilderkunst, geleidelijk toe. Daarnevens wordt dan echter het streven bemerkbaar, dieper door te dringen in het wezen van de ceramiek en alle buiten-ceramische, of althans niet-essentieel-ceramische elementen te weren. Men gaat zich vooral concentreren op vorm en glazuur. In ons picturaal gericht land betekende dit laatste dan echter, dat een sterke nadruk kwam te liggen op de kleurglazuren.

De felste reactie op Berlage's rationalisme waren wel de vrij uit de hand geknede vazen, waarmede Erich Wichman omtreeks 1920 onverhoeds voor de dag kwam en die misschien beter gerekend kunnen worden tot het gebied van de non-figuratieve kleinplastiek dan tot dat van de eigenlijke ceramiek. Hadden de „Berlagianen" een behoedzame toenadering gezocht tot de industriële wereld, bij Wichman treft ons de ongeremde individualistische verheerlijking van het emotionele en „mystieke" handwerk. In gematigder en beheerster vormen werd dit vrije modeleren ook bij anderen gevonden, maar inmiddels wees Willem Brouwer al voordien de weg, die de begaafdste ceramisten geruime tijd zouden bewandelen.

Had men vroeger voornamelijk voor fabrieken ontworpen, Brouwer verlegde het accent geheel en al op het persoonlijke ambacht, zich toeleggend op het vorm- en kleuraspect, en de ornamenttekening geheel afwijzend. Hierin zouden Lanooy en Nienhuis hem spoedig op de voet volgen, hem als coloristen verre overtreffend in hun rijke picturale stukken. Ook op die werkplaatsen, waar doorgaans eenvoudig aardewerk in enigszins rustieke geest werd vervaardigd, was dit voorbeeld inmiddels van invloed. (Hobbel, Zaalberg, e.a.). Men heeft zich in de twintiger en dertiger jaren vooral geïnspireerd op de ornamentloze Oost-Aziatische ceramiek, de Chinese van de Sungtijd en de latere Japanse; en men heeft in het bijzonder rusteloos de geheimen der metaaloxyden onderzocht. Men verleende de glazuren vaak de wonderlijkste kleuren, deed hen schiften, stromen en vlammen, traag in elkander overdroppelen of tintelend in elkander overspelen, op de bodem van een kom tot verzwaarde, diepe accenten samenvloeien. Rulle en gladde glazuren, doffe en glanzende, gespikkelde, iriserende, gecraqueleerde, waarmede vooral ceramisten als Lanooy en Lea Halpern vaak boeiende romantische gevoelsnuancen of picturale natuurstemmingen evoceerden.

Deze belangstelling voor het kleurglazuur werd bijkans een obsessie en moest wel voeren tot eenzijdigheid en tot coloristische oververfijning. Vormgevoel was zelden onze sterkste kant en slechts Nienhuis wedijvert in zijn vormgeving met de grootste Franse „maîtres des arts du feu". Het is nodig zich van de bovengeschetste historische situatie rekenschap te geven om het nieuwe te beseffen, dat de pottenbakker Dirk Hubers ons sedert de oorlog heeft gebracht. Dit nieuwe spreekt niet slechts uit bepaalde technische vondsten, die hij toepast, maar meer nog uit de gehele opvatting van het werk, uit een sterk gewijzigde gerichtheid. In feite kan men zeggen, dat Hubers volledig gebroken heeft met de bestaande tradities in ons land en daardoor belangwekkende perspectieven voor een verdere ontwikkeling heeft geopend.

Wat in zijn potterie allereerst opvalt is de actieve ruimtelijke werking, het strak „gebouwde" der vormen, en voorts de lineaire of althans belijnde ornamentatie, gewoonlijk vlak, soms echter ook in sprekend reliëf aangebracht. De kleur daarentegen, aanvankelijk donker, later helder en veelal gebaseerd op een tegenstelling van twee tinten — wit en zwart of donkerbruin, beige en blauw, enz. — blijkt teruggebracht tot een grote eenvoud: geen schilderachtige vervloeiïngen of behaaglijke nuanceringen,

geen sensitivistische romantiek! Het is alles welbewust minder verfijnd dan veel dat voorafging, maar het heeft een weldadige, in verhouding primitieve en directer zeggingskracht.

De door Lanooy e.a. zo geliefde bolvaas en de eveneens voor de oorlog veelvuldig aangetroffen lange vaas, beide met heel nauwe opening, men komt ze bij Hubers niet tegen. Zijn kenmerkend „modern" streven naar openheid doet zijn voorkeur uitgaan naar de vormen met wijde openingen, allereerst de beker en de kom, voorts de rechtwandige vaas met een geringe halsvernauwing, deze laatste ook door Nienhuis wel voorgetrokken. Maar de vormgeving is steeds zakelijker en geometrischer dan bij Nienhuis, terwijl het grote onderscheid, naar reeds opgemerkt, in de toepassing van het ornament ligt, dat door de voorafgaande generatie was veronachtzaamd.

Het beschilderde, ingekraste, soms ook als met een guts in de droge klei diep ingekorven ornament heeft bij Hubers niets gemeen met dat van de ceramische ontwerpers in het begin dezer eeuw. Het is noch usurperend als dat van Colenbrander, noch angstvallig „aangepast" aan de te versieren vorm, als bij Van der Hoef, Van Norden, e.a. Men krijgt de indruk, dat Hubers zijn versieringen met grote durf en spontaneïteit aanbrengt en terwille van de levendigheid doorgaans de a-symmetrie verkiest boven de symmetrie; maar de patronen vertonen gelijktijdig een strenge rhythmische gebondenheid, zodat zij de vorm verrijken zonder deze te overwoekeren.

In zijn gevarieerde en zowel impulsieve als met nadruk geordende ornamentiek, meer gericht op een moderne „expressiviteit" dan op een traditionele „harmonie", ligt voor een niet gering deel de aantrekkingskracht van dit altijd hard gebakken en technisch zuiver verantwoorde werk.

De doorgaans non-figuratieve motieven herinneren in algemene zin aan die van de cubistische en abstracte schilder- en beeldhouwkunst en gaan evenals deze soms terug op de exotisch-primitieve kunst, uiteraard zonder dat er sprake is van een directe navolging van primitieve motieven. Hubers heeft aldus een nieuwe wereld betrokken in het domein van de pottenbakker, zoals in Frankrijk Georges Serré reeds een paar decenniën geleden het deed op andere wijze en beperkter schaal. Het belang van dit alles ligt mede hierin, dat het werk van Hubers, zowel door het abstraherende karakter van zijn ornamentiek als door het kloeke en positieve van de vormgeving, opnieuw een stylistisch verband vindt met de moderne architectuur, zodat zich hier tevens mogelijkheden openen van hernieuwde samenwerking tussen ceramist en architect.

Na Toorop's tegeltableaux voor Berlage's Beurs en na Brouwer's bouw-aardewerk voor Kromhout's „Noordzee"-gebouw te Rotterdam, zijn bouwkunst en pottenbakkerskunst wel zeer uiteenlopende wegen gegaan; men denke slechts aan het contrast van een pul als de hier afgebeelde van Lea Halpern en een functioneel bouwwerk! Wel werd reeds vóór de oorlog door Gerrit de Blanken ceramiek voortgebracht, die door haar strakke en koele gespannenheid, haar ijle metalige materie in haar glanzende effen glazuren indirect in samenhang was te zien met het zgn. functionalisme in de architectuur. Maar het talent van Gerrit de Blanken was en is te exclusief, te beperkt om in deze richting een vruchtbaar contact te bewerkstelligen, terwijl Hubers zich juist kenmerkt door zijn frisse ondernemingsgeest, zijn nooit verslappende activiteit van de verbeelding en zijn gevoel voor ruimtelijke verhoudingen.

Volkomen anders is de productie van twee schilder-pottenbakkers, Piet Wiegman en Kamerlingh Onnes, waarop wij hier nog willen ingaan. Onderling zeer verschillend van karakter, hebben zij toch dit gemeen, dat de pottenbakker in hen ons de schilder slechts zelden, in het geval van Piet Wiegman wellicht nooit, doet vergeten. Zij behoren m.a.w. beiden tot de categorie der „vrije" ceramisten, een categorie, die de laatste jaren en wel in het bijzonder sedert Picasso zijn „fiat" aan de pottenbakkersactiviteit gaf, in ons land talrijk is geworden. Men zij echter gerust voor wat de hier besprokenen betreft: zij behoren niet tot de ééndagsvliegen op dit terrein, maar wijdden hun gaven reeds lange jaren standvastig aan de ceramiek.

Piet Wiegman is een veelzijdig en over 't geheel genomen nog te weinig gewaardeerd kunstenaar, waaraan zijn teruggetrokken levenswijze wel „schuld" zal hebben. Hij is schilder, graphicus, beeldhouwer en ceramist, hij sneed poppen voor een theater en zo meer. Het vak leerde hij vijftien tot twintig jaar geleden van de Duitser Dressler, waarmede de kunsthandelaar Vecht, die versierde borden van zijn hand had gezien, hem in aanraking bracht. Wiegman ontwierp en Dressler bakte. Maar al spoedig begon de fayenceschilder zelf technische proefnemingen te doen. Later liet hij zijn aardewerk bij Goedewaagen te Gouda bakken en weer later deed hij het zelf.

Hoewel hij soms potten, schotels e.d. in gestroomde of effen glazuren heeft gemaakt, onderscheidt zijn arbeid als geheel zich door de figurale voorstelling, op brede, beurtelings sobere en zwierige wijze ornamentaal verwerkt. Wiegman steunde daarbij niet als menig ander ceramist in binnen- of buitenland op een bepaalde traditie van stijl of techniek, zijn werk is wel het tegendeel van „historiserend"; slechts in zeer algemene zin kan men zeggen, dat de oud-Hollandse tegels en het ruige gebruiksgoed hem ongetwijfeld bekoord moeten hebben en eigen aspiraties wellicht versterkten. Daarmede is dan tevens aangeduid, dat een „volkse", naïeve, landelijke ongedwongenheid hem meer ligt dan de al of niet coquette verfijningen van het salonvoorwerp.

Met dat al blijkt deze kunst op haar wijze voornaam, in het bijzonder geldt dit voor zijn veredelde latere voortbrenging. Een boerse subtiliteit, om het schijnbaar paradoxaal te stellen, kenmerkt ook de schilderijen, maar de ceramist wijkt in andere opzichten toch af van de schilder. Wiegman's langzame en gedegen schilderkunst heeft bijna

altijd een inslag van het zwaarmoedige en melancholieke, terwijl zijn ceramiek verrassend sierlijk kan zijn en nog al eens een onverwachte humor, een soort groteske olijkheid vertoont. Kenmerkend vooral zijn de ondiepe borden of schalen en de tegeltableaux, op altijd gulle wijze versierd met een veelheid van rechtstreeks aan de natuur of het leven ontleende motieven. Aanvankelijk hadden vis-, krab-, kreeft-, garnaal-, slak- of zeestermotieven de voorkeur; later kwamen maan en sterren, vogels van diverse pluimage, salamanders en slangen, bloeiende bomen en hele boomgaarden, ja, zowaar zelfs een circusvoorstelling aan de beurt.

De zware met de hand gevormde materie — want Piet Wiegman verfoeit alle gladde werktuiglijkheid — het rijke en weleens overdadige palet, de meer uitbundige, emotionele bewogenheid van de sierende phantasie, het zijn eigenschappen, die men tevergeefs zal zoeken bij H. H. Kamerlingh Onnes. Bij hem treft allereerst de schuchtere ingetogenheid, de puntige charme, de kinderlijke en toch zo gecompliceerde, vertellende geest. Hij is de man van het kleine formaat, van de fijne, wellicht vaak onbewuste ironie, van de intieme provinciale sfeer, van de genoeglijke en rake, epigrammatische karakteristiek en van het speelse, zinrijke teken. Zelfs wanneer hij van een goed-Hollandse propere nuchterheid is, als in menig schilderij, verkrijgt die nuchterheid veel van een artistieke curiositeit.

Kamerlingh Onnes stamt uit een zowel artistiek als wetenschappelijk begaafde familie. Zijn vader was de schilder Menso Kamerlingh Onnes, een oom van moeders zijde Floris Verster, een andere oom de bekende Leidse natuurkundige en weer een andere directeur van de Calvé-fabrieken te Delft. Deze laatste nu ging op zijn 70ste jaar pottenbakken en vroeg toen zijn schilderende neef of hij wilde samenwerken, mede wilde speuren naar de geheimen van oude glazuren......

Iets van de geduldige vorser, de toegewijde onderzoeker, de waakzame experimentator, de geheimzinnige alchimist, schuilt in het wezen van Kamerlingh Onnes. Zijn pottenbakkerswerkplaats, waar de stilte hoorbaar wordt, en alles klein van verhoudingen is, doet denken aan een ingewikkeld laboratorium.

Vijf jaren later, in 1938, kwam hij voor de dag met zijn eerste ceramiektentoonstelling. Het was nog niet helemal Kamerlingh Onnes, het was evenmin China, Perzië en Peru, het scheen een stadium tussen beide, een wisselwerking van het overgenomene en het zelf ervarene, geen imitatie, maar interpretatie, fijnzinnig in de vormen en met glanzende, diepe of verstorven glazuren. Sedertdien vond de pottenbakker geleidelijk de weg tot zijn eigen apart genre, dat zich kenmerkt vooral door een schrandere beminnelijkheid, een spirituele argeloosheid. Kamerlingh Onnes schuwt al wat morsig, opdringerig of hoogvliegend is, hij zegt liever te weinig dan te veel en hij kan zijn vreugde beleven aan het allergeringste. De laatste jaren beschildert hij zijn producten veelvuldig met een naturalistisch of semi-abstract décor, met fijne tact in het kader gezet en altijd bijzonder gevoelig en onderhoudend. Het is soms moeilijk te weten, waarin de aantrekkingskracht van dit werk is gelegen, maar voor een deel gaat deze stellig uit van de onverwachte en tedere humor — een in de huidige wereld nogal zeldzame kwaliteit.

Stijlcritisch en historisch gezien mag de ceramiek van Piet Wiegman en Kamerlingh Onnes niet die betekenis hebben van het werk van Hubers, men zou met dat al deze beide schilder-pottenbakkers niet graag missen!

Kamerlingh Onnes foto A. Dingjan

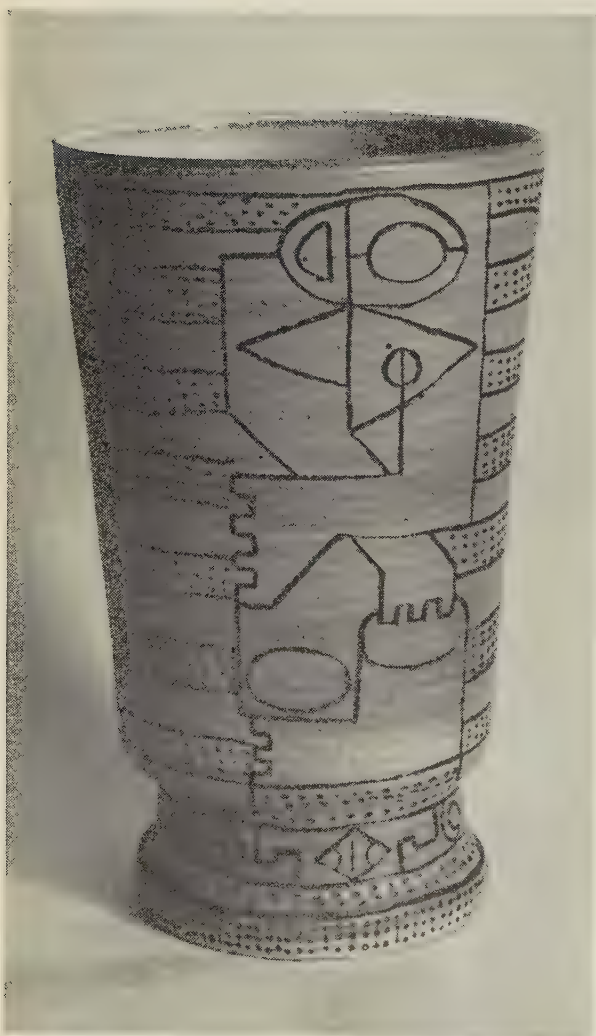


Lea Halpern Vaas in steengoed Glazuur in omber en violet





Dirk Hubers

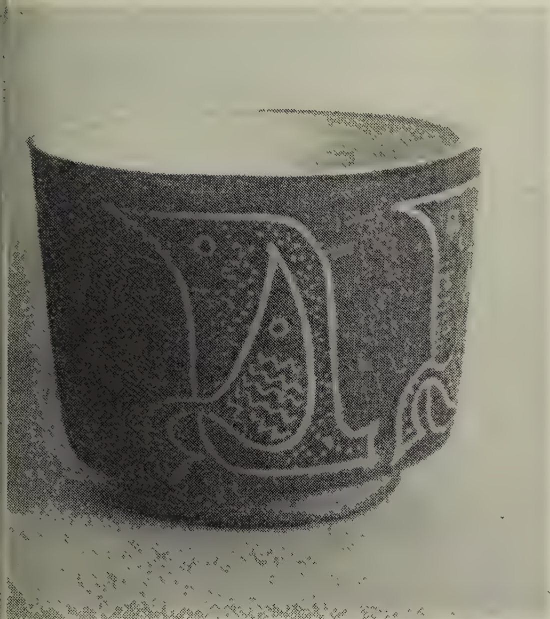


Dirk Hubers

Piet Wiegman Tegels

foto's Jac. de Boer







…k Hubers







V. P. S. Esser Terra cotta foto Hans Sibbelee



W. Couzijn Terra cotta

J. van Rijn Geglazuurd aardewerk I.C.C. Vondelpark Amsterdam foto Jan Versnel





Mendes da Costa
Geglazuurd aardewerk
Stedelijk Museum



Polychroom tegeltableau omstr. 1700 Rijksmuseum

Ceramiek en architectuur

B. Hendriks

Het trof ons, dat er in „The Architectural Review" de laatste tijd herhaaldelijk gewezen werd op het streven van Braziliaanse architecten als Marcello, Milton, Niemeyer, Alfonso Reidy en Roberto om aan de muuroppervlakten van hun scheppingen meer „kleur, structuur of vorm te geven dan men gewoon is aan te treffen aan gebouwen van gewapend beton".

Zo worden gebogen wanden toegepast van glazen bouwstenen; ziet men mozaïeken, voorstellingsloos soms zoals die van Paolo Werneck: rustige vlakken, die aan het fijne zich steeds verdelende lijnenspel van voegen en voegjes, aan de kleine bij duizendtallen zich aaneenrijgende kleurige stukjes ceramiek de schaal gaven, die het hun mogelijk moest maken zich te voegen in het structurele diagram van de gevel. Soms ook mozaïeken, die naast deze formalistische taak ons door forse, grootgehouden voorstellingen iets vertellen van het doel, waartoe de ruimten die zij omhullen geschapen waren.

Een andermaal weer mozaïeken, die als het ware het natuurlijke van de omringende plantengroei in de rhythmische geledingen van de gevel invoegen.

Zeer vaak treft men toepassingen aan van de brise-soleil als een onverwachte rhythmische verrijking van de compositieleer der Brazilianen. En vaak, vooral aan het werk van Niemeyer, tegeltableaux toegepast op zodanig veroverende wijze, dat het ons nodig leek hier eens met nadruk op te wijzen.

Het trof ons vooral, dat zij, die men bezwaarlijk bij de traditionelen rekenen kan, zich van een zo bij uitstek traditioneel bouwmiddel als het blauwe, aan Delfts herinnerende tegeltje bedienden.

Het is waar, dat er reeds geruime tijd vóór hen een poging is gedaan om tot een renaissance hiervan te geraken in verband met het opkomen van een nieuwe koloniale bouwstijl.

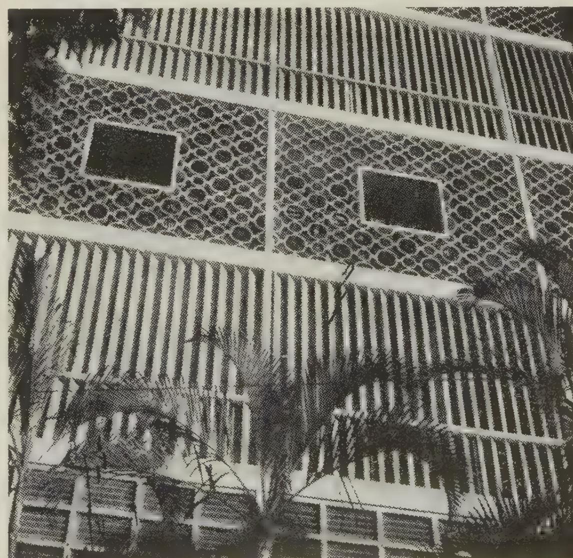
Dat deze architecten de uiteraard aan een zakelijke functie gebonden bouwmiddelen, zoals de glazen stenen en de brise-soleil, op zodanige wijze toepasten dat de rhythmische bewegingen, die zij als functioneel ornament veroorzaakten, een decoratieve verrijking in het patroon hunner gevels betekenden, is niet meer dan logisch. Dat zij in het aanbrengen van abstracte mozaïeken en ornament-tegels naar kleur zochten en dat zij tenslotte er geen been in zagen om met schilders samen te werken, die op de hen toegewezen muren gevoelswerelden opriepen, werelden, waarin plaats was voor leeuwen en tijgers, voetballers en heiligen, vogels, vissen, schelpen en zeesterren, trof ons in de hedendaagse architectuur als iets onverwachts.

Toch werden zij hiertoe niet met tegenzin door, het nieuwe niet begrijpende, opdrachtgevers gedwongen. Dit wordt ons duidelijk als wij nagaan, dat in enkele jaren, bijvoorbeeld door Niemeyer en de schilder Candido Portinari, werd samengewerkt aan het Ministerie van Onderwijs te Rio de Janeiro, aan de Jachtclub te Pampulha, de kerk van St. Franciscus en aan een ontwerp voor een theater.

Aan de Zuidgevel van het Ministerie wordt in twee panelen van ong. 20 × 12 m „Het leven verbeeld, zoals het oprijst uit het diepst van de zee, het licht van de dag tegemoet".

Er is hier gebruik gemaakt van een aantal zich steeds herhalende motieven, schelpen en zeedieren. Een rhythmische bewegelijkheid wordt verkregen door het laten af-

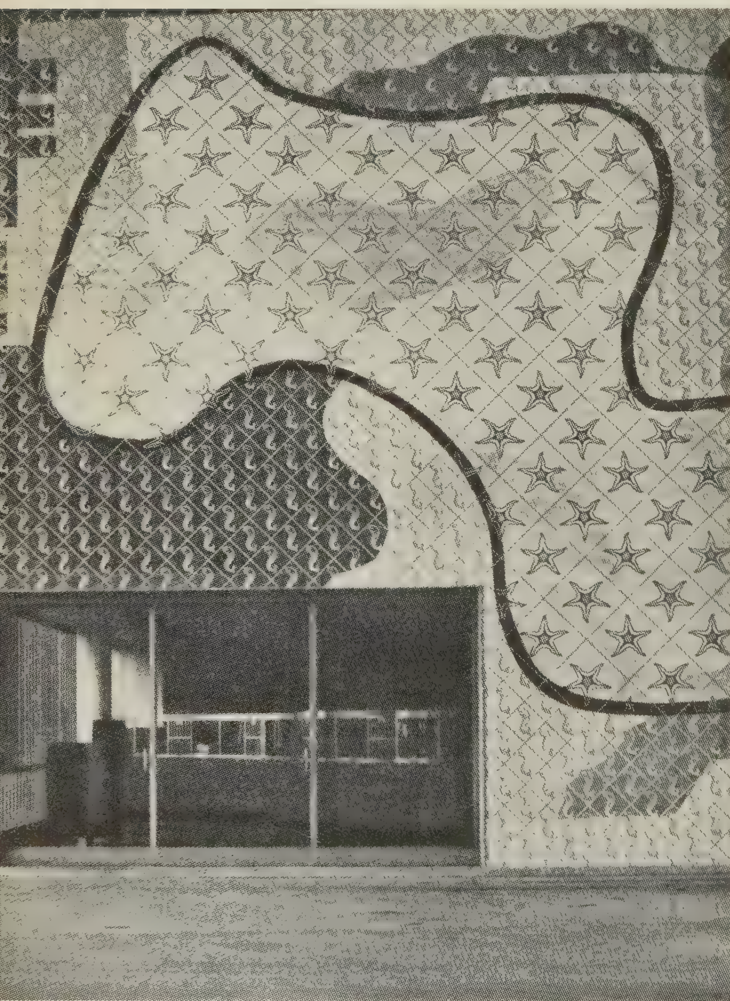
Brise-soleil en aardewerk-grille
Flats in Rio de Janeiro   Arch. Lucio Costa





Mozaïek

Candido Portinari en Oscar Niemeyer
Tegeltableau ingang Min. v. Onderwijs en Volksgezondheid te Rio de Janeiro



wisselen van groepen grotere over achttien tegels geschilderde motieven, door kleinere die over acht of vier tegels aangebracht waren. De motieven worden op zichzelf begrensd door vierkanten, diagonaal gesteld aan de horizontale en verticale tegelvoegen. Deze groepen van grotere en kleinere motieven worden omvat door zichzelf golvend voortbewegende contouren en door lichtere en donkerder kleurvlekken doorspeeld.

Een spel van rhythme en compositie, waarin het ons treft, dat er voor de gestelde opgave om aan een gegeven vlak kleur en structuur te geven op intelligente wijze een oplossing is gevonden. Het middel lijkt ons vooralsnog doel, want wanneer wij ons al verbaasden over de transparence der schildering, de volkomenheid van de rhythmiek en het maatgevoel in de compositie, moet ons toch van het hart, dat ons dan verder de ietwat pathetische boodschap van het voorgestelde wel koud liet.

Een prachtig voorbeeld van samenwerking is dan ook stellig de kapel van St. Franciscus te Pampulha.

Er is hier gebruik gemaakt van dezelfde middelen. Enkele zich steeds weer herhalende motieven, die soms vier soms acht tegels benutten; hun diagonale scheiding, de witte tegelvoegen. Het spel van lijnen, lichter en donkerder kleurvlekken en motievengroepen, zijn soms als elementaire begrippen, sober en klaar naast elkaar geplaatst, soms tot een ingewikkeld bijna dramatisch ornament verweven.

Daarenboven hebben deze tableaux duidelijk herkenbare voorstellingen: episoden uit het leven van St. Franciscus, menselijke figuren, vaak meer dan levensgroot, zijn in lijnen en kleurvlakken neergeschreven, een bijkans volmaakte harmonie met de parabolische bogen in variërende hoogten van de gevelomtrek. Zij vormen zulk een innig geheel met de architectuur, dat men liever ophoudt te spreken van dienende of toegepaste schilderkunst. De schilder heeft de hem toegewezen muurvlakte tot een van leven trillend gebeuren weten te maken, hij heeft ons iets weten mede te delen van datgene, waartoe de in eerste aanblik zeker wat ostentatief aandoende ruimte gemaakt is.

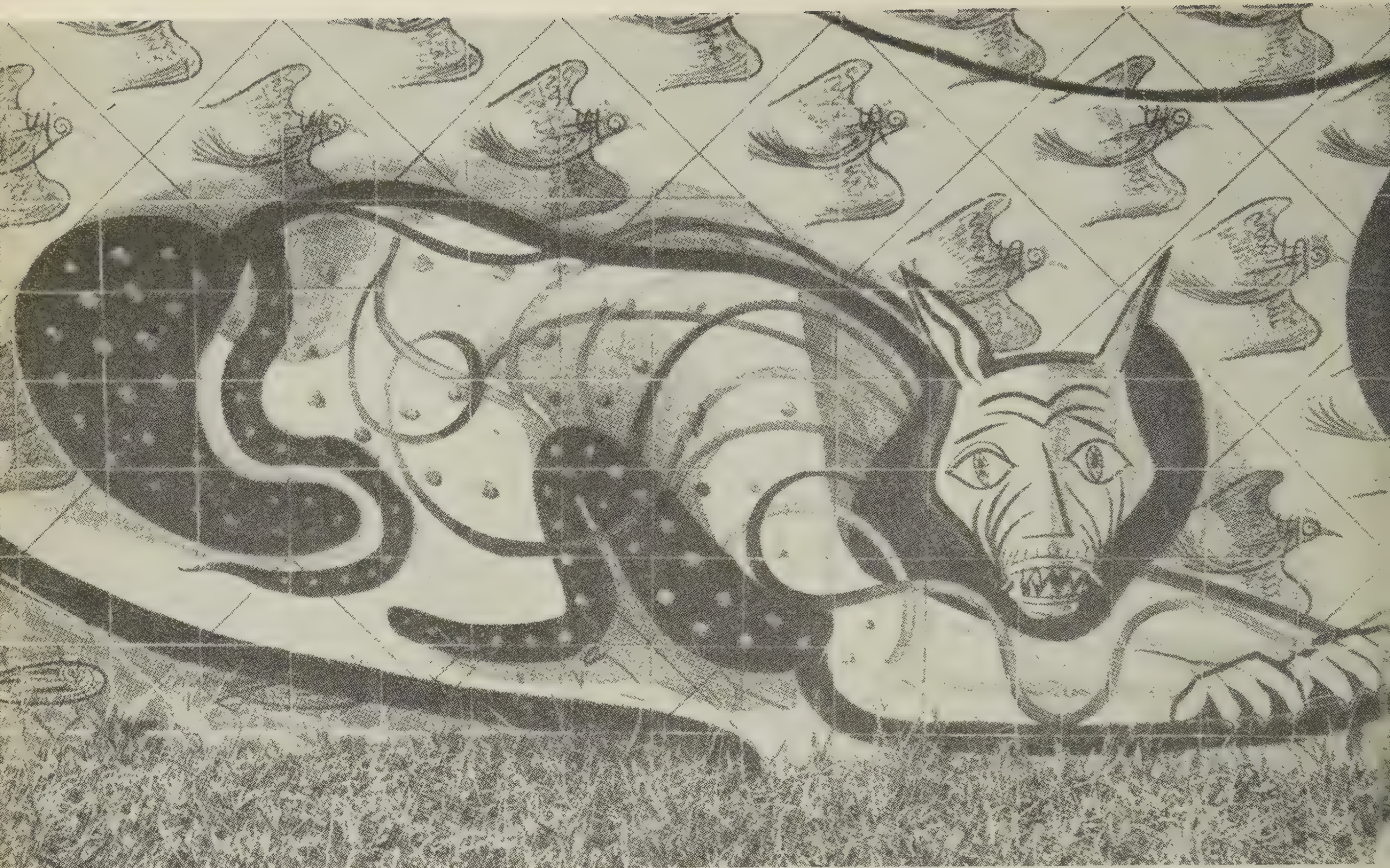
Een geslaagd resultaat van samenwerking van architect en schilder; een gelukkige toepassing van ceramiek in de vorm van tegels.

Nu kan men van mening zijn, dat dit resultaat dan in hoofdzaak te danken is aan de gelukkige hand van de schilder en dat die tegeltjes er toch eigenlijk niet veel toe deden. Dat is misschien waar, doch wij betwijfelen het. Wij geloven eerder, dat een bekendheid met het ontstaan en de geschiedenis van de tegels de weg vrij maakte voor een grote genegenheid tot datgene ervan, wat hun nog restte uit de XVIIIe en XIXe eeuw in de kerken, kloosters en buitenhuizen van hun land en van het moederland Portugal.

De Braziliaanse koloniale architectuur heeft zich eigenlijk niet dan onlangs en slechts met veel moeite kunnen losmaken van de Portugese bouwtradities en constructiemethodes. Nu er in de huidige vernieuwingen grote ver-



Candido Portinari, schilder Oscar Niemeyer, architect
Kapel van St. Franciscus te Pampulha



Candido Portinari, schilder Oscar Niemeyer, architect
Kapel van St Franciscus te Pampulha

schillen zijn op te merken en het dochterland verre de leiding heeft genomen, bindt ze zich in het herhaalde gebruik van ceramisch mozaïek en tegels, niet alleen aan de tradities en de geschiedenis van haar aan cultuur arme land, maar vooral aan die van het moederland, van Spanje, de Moren incluis en eigenlijk van geheel West-Europa. Want wanneer er een geschiedenis geschreven zou kunnen worden, boeiend als een roman, is het zeker die van de ontwikkeling, de bloei en het verval van de tegelkunst. Het zou een geschiedenis zijn van hartstochtelijk, hevig leven, waarin invloeden, vernieuwingen, stijlontleningen, reizen en trekken enerzijds, concurrentie, strijd, namaak en naijver anderzijds, een hoofdrol spelen.

Wij zouden dan zien, hoe in de Spaanse werkplaatsen de Moren lange tijd de werkmethodes en de stijl bepaalden, tot er zich van de Renaissance een vernieuwende invloed doet gelden, vooral in de werkplaatsen van Sevilla en Talaseca de la Regna. In beroemde panelen, voorbeelden van artistiek en technisch Spaans vakmanschap, als die in het paleis van de markiezen van Fronteira, de paleizen van Villa Vicora en het Quinta de Balalhoa, verraadt zich de invloed van Italianen. Een invloed die doorwerkt in de geschiedenis van de Portugese tegelkunst en tot uiting komt in de vele grote heiligen taferelen en voorstellingen uit het Oude Testament, in blauw geschilderd op een witte ondergrond.

Hiervóór maakte men in Portugal ook polychrome tegels naar Spaanse voorbeelden en naar recepten van Nicoloso Pisano, die in hun steeds weerkerend ornament eveneens Moorse invloeden verraden. Veel later, wanneer het scheppend vermogen niet de kracht meer op kan brengen om grote composities zich te doen voegen in de architectuur van de gebouwen, waarvoor ze bestemd waren, viel men van heiligen taferelen terug op tegels beschilderd met steeds weerkerende motieven, vogels, vruchten, vissen en schelpen. Het zijn vooral deze, die met scheepsladingen tegelijk naar Brazilië werden gevoerd. Zij, en later nog de estampilhados, een commerciële fase in de ontwikkeling, waren inferieur aan de voortbrengselen van de vorige perioden. Toch brachten zij, daar ze een grote decoratieve waarde hadden, mooi van kleur en dikwijls zeer goed getekend waren, in de halfopen ruimten van waranda's en halls een sfeer van kalmte en rust, zoals in een vriendelijke en bijna idyllische sfeer in de kloosterinterieurs van Recife, Rio en Bahia. (J. Cardoso).

Zo is het, dat Portinari en de CIAM-architecten ze hebben leren kennen en toepassen.

Wanneer wij nu iets willen zeggen over de Hollandse tegels, dan wel ten eerste dit, dat een snelle ontwikkeling, een uitzonderlijke bloei, een weer even snelle terugval in een tijdlang nog voortvegeterende decadentie en tenslotte een onverbiddelijk einde hoofdzakelijk bepaald werden door buitenlandse invloeden op de ontwikkeling van het ornament en de stijl van de schildering. Wanneer men in acht neemt dat in een verloop van ongeveer 150 jaar verwerkt moesten worden de via Antwerpen tot ons gekomen Moorse, Spaans-(Portugese), Italiaanse en Zuid-Nederlandse invloeden, dat via de havens van Amsterdam en Rotterdam geïmporteerde Chinese voorbeelden tot naschilderen noopten, dat Franse stijlvormen en Engelse productiemethoden de ondergang verhaastten, kan het ons niet verbazen, dat de bloei en het verwelken van zo een kostbare plant, tenslotte snel verliepen. Te meer geldt dit, wanneer wij bedenken dat anderzijds Nederlanders als gangmakers of gewaardeerde medewerkers fungeerden in Noorwegen en Denemarken, in Engeland (Bristol), in Duitsland (Frankfurt, Hanau, Potsdam, Kassel en in de werkplaatsen die de voorlopers waren van de Meissener porseleinfabrieken), in Spanje (waar de schilder Vroom bijvoorbeeld in verschillende plaatsen als Majolica schilder werkzaam geweest is) en dat in de fabrieken van Claude en François Revérence Nederlanders werkten, teneinde het ideaal van deze broeders om zo goed mogelijk Delfts aardewerk te leren maken, helpen te verwezenlijken.

Het oorspronkelijk inheemse product was een rode aarden tegel, doorzichtig geglazuurd met gelig-transparant loodglazuur. Dat deze tegels, die voor vloeren gebruikt werden, al spoedig van ornament werden voorzien is duidelijk. Het ornament immers is ontstaan uit de lust tot versieren en misschien ook uit het verlangen om de wat boers eenvoudige kwaliteit van het product te verhullen, immers het middel om aan het versierde oppervlak schaal te geven en distantie te bepalen. Dit ornament werd uitgespaard in een laagje geel-grijze klei. Na het aanbrengen van de glazuren zag men dus een steenrood kleurig ornament zich afsteken tegen een geel fond. Men zou dit het moederproduct kunnen noemen.

De Spaanse invloeden, die na de val van Antwerpen hierop gingen inwerken, hadden een langere voorgeschiedenis. De Spaanse tegelkunst is ontstaan uit de Moorse tegelmozaïek. Dit bestond uit kleine, in geometrische vormen uit grotere platen gehakte, deeltjes, ruiten, vierkanten, sterren. Daar deze stukjes niet tegen elkaar in de specie gedrukt werden, bleven vrij brede witte voegen over, die als ornament werkten.

Later, tegen het einde der XIVe eeuw, heeft dit procedé zich ontwikkeld tot een geslotener geheel, doordat de witte brede voegen zelf vervangen werden door stukjes aardewerk, waarop soms een lijn was aangebracht, die aan het ornament beweging en richting gaf.



Turks tegelmozaïek Rijksmuseum

Zucht naar versnelling van het procedé bracht mee, dat men ging zoeken naar een methode om het zo tot ontwikkeling gebrachte ornament langs schilderkunstige weg op vierkante tegels te reproduceren. Men vond hiertoe twee methoden, die vrijwel naast elkaar voorkwamen, de Cuerda Seca en de Cuenco. Beide recepten berustten op het overbrengen van de tekening door middel van stempels. Bij de eerste werden de lijnen, die de vlakken van het ornament begrensden, in de natte klei gestempeld. Na een eerste maal gebakken te zijn werden deze groeven met een mengsel van mangaan en vet gevuld, de hiertussen liggende vlakken met glazuur bestreken. Het vet verhinderde nu het doorlopen der kleuren en verdween bij het nogmaals bakken, een enigszins verdiepte groeve achterlatend, lichtpaars gekleurd door het mangaan. De

XVIIIe eeuws paneel uit Portugal



Fragment van tegelvloer uit Utrecht XIVe eeuw Rijksmuseum Amsterdam 1

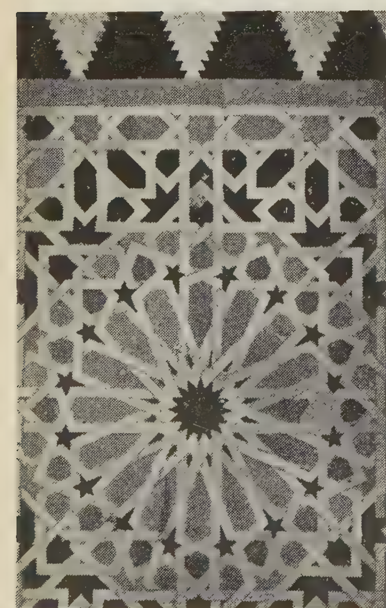
7a





4

Alhambra Granada 2



3





8



9



10



7b

Het inheemse product (1) ondergaat de invloed van buitenlandse stijl voorbeelden, de geometrie der Moren (2) en de werkmethoden der Spanjaarden, Cuerda Seca (3). Het ornament verraadt dan eerst nog wel degelijk haar tweetalige afkomst (4); hierbij gevoegd de renaissancistische invloeden der Italianen (5), ontwikkelt het zich tot een uiteindelijk resultaat van buitengewone rijkdom en schoonheid (6).

Uit het ornament maken zich motieven los (7 a en 7 b), die zich hiervan afscheiden (8) en haar naar de hoeken verdringen (9) om het ten slotte geheel te doen verdwijnen (10). Het motief groeit uit tot compact gecomponeerde schilderingen (afb. op pag. 208)

6



5



Foto's Rijksmuseum



Figuren opgenomen in de ornament panelen van de achterwand van de schouw. In hun houding verraden zij de atlanten, die vroeger de schouwboezem droegen.

Cuenco werd daarentegen zodanig gestempeld, dat het ornament verdiept werd aangebracht. Deze vlakken, gevuld met glazuur, werden dus van elkander gescheiden door kleine kleiwalletjes.

Dat men hierna tot het eigenlijke schilderen kwam is te danken aan de invloed van Italianen. Het Italiaanse ornament, ontleend aan bladeren, had reeds sinds enige tijd naast de geometrie der Moren ingang gevonden. Hoewel de Italianen de tegels nooit anders dan voor vloeren toegepast hebben, hadden hun ornamenten op de versieringslust der Spanjaarden zo'n bekorende invloed, dat zij ook hiermede hele muren bezetten.

Wij springen nu over naar ons land. Deze Moorse ornamenten, Italiaanse vroeg-renaissance stijlvoorbeelden en werkmethoden en de Spaanse lust tot versieren, niet alleen van vloeren maar ook van wanden en in Spanje zelf van zolderingen, vinden wij alle terug in de Noord-Nederlandse tegelkunst na de val van Antwerpen. Dan immers vestigen vele Zuid-Nederlandse (vooral Antwerpse) pottenbakkers zich te Rotterdam, Delft, Haarlem. Het transparante loodglazuur is dan vervangen door het witte tin-email, aangebracht onder de schildering. De spaartechniek, het uitsparen van het witte ornament (vergelijk de stucnaden in het Moorse mozaïek en het laten staan van gelig kleislib, aangebracht over de donkere ondergrond der vroege tegels) duurt voort. Zie het ornament op de hoeken van fig. 4 en 7 a pag. 214.

Het ornament ontwikkelt zich snel tot buitengewone schoonheid. Verschillende motieven, tulp, granaatappel, druiventros, treden op in steeds rijkere combinaties, zodanig, dat in hun aaneenschakeling vierkanten, cirkels, diagonalen het schema van hun compositie bepalen. Zij beslaan dan vier, negen of in hun schoonste en volledigste vorm zestien tegels.

Onder Italiaanse invloed ontwikkelt zich een type, waarbij het middenbeeld geen gestyleerde voorstelling bevat, gevat in een cirkel of overhoeks-vierkant. Figuren, portret bustes, later ook vazen, nemen de rol van een geometrisch of vegetatief ornament over, dit naar de hoeken verdringend, waar het steeds meer van verdwijnt.

Wanneer wij hier in het bestek van een enkele pagina deze ontwikkeling trachten te schetsen, kan dit niet anders dan stamelend zijn, veel wat schoon is moet ter zijde blijven.

Het is echter onze bedoeling om aan de hand van enkele plaatjes een ontwikkeling, niet zo zeer in de tijd, maar eerder in het scheppend vermogen, te reconstrueren. En wanneer we dan zien, hoe uit het geometrische objectieve ornament zich een decoratief bewegelijk vegetatief ornament ontwikkelt, hiernaast een type tot ontplooiïng komt, waarin het decoratieve versierende element steeds meer verdrongen wordt, menen wij dat voor ons als waarheid mag gelden, dat een voorbeeld als afgebeeld op pag. 215 fig. 6 ons het rijkste geeft wat de Hollandse tegelkunst te geven heeft.

Het tegeltableau aan buitenmuren toegepast zal men zo goed als niet aantreffen. Een enkele „In duysent vreesen" is van Zuid-Nederlandse afkomst of in ieder geval onder Antwerpse invloed van de kring om Guido de Sarino gemaakt, naar voorbeeld van het tableau „De bekering van Paulus" (tussen 1590 en 1640 te dateren, in Rotterdam gevonden). Het heeft waarschijnlijk dienst gedaan als „gevelsteen" voor een pottenbakker, evenals

de slag bij Duins, een fries van 250 tegels, dat was ingemetseld in de gevel van het huis van de tegelbakker Hajo Esdré, die het ongeveer in 1645 maakte en het mooie „In de drie Bloempotten".

Duidelijker is de verhouding aan te tonen tot de binnenhuisarchitectuur. Het continue patroon, oorspronkelijk als vloer gebruikt, neemt bezit van de muur op een onweerstaanbare wijze. Zij kruipt omhoog langs de plint, de schouw, de labris, tot zij de gehele wand bedekt.

In de schouw, in de velden aan weerszijden van de zwarte baan, waarlangs de rook van het vuur strijkt, worden onder invloed van de renaissance schilderingen opgenomen, afbeeldingen van staande figuren, waarvan de tekening te herleiden is tot de vroegere gebeeldhouwde atlanten (ong. 1620). Voorgesteld worden bijvoorbeeld Hannibal en Scipio, of ook Maurits en Frederik Hendrik.

Een tweede type is het bloemvaasmotief, opgenomen in de wanden boven de lambris, meestal drie tot acht tegels breed. Zeven tot dertien tegels hoog komen zij voor in blauw op wit met polychrome rand en ook geheel polychroom. Deze vazen waren gedurende lange tijd een geliefd onderwerp. Vooral in de XVIIe eeuw ging de belangstelling uit naar de blauwe. Het Trianon de Porcelaine, door Lodewijk XIV voor Madame de Montespan gebouwd, bevatte vele van deze blauwe vazen, die na de afbraak ervan waarschijnlijk overgebracht zijn naar het kasteel Rambouillet.

Dit Trianon de Porcelaine, dat bestaan heeft van 1670—1687, was geheel betegeld. Claude en François Revérence, die in 1664 van de koning vergunning kregen voor het namaken van Delfts aardewerk, verzorgden de fabricatie en de levering van het hiervoor benodigde, terwijl zij ook buiten de grenzen, o.a. te Rotterdam en Delft, aankopen deden.

De architect Cuvilliés paste in de XVIIIe eeuw de polychrome variant toe o.a. in het kasteel Brühl in 1735, in het slot Nymphenburg en het kasteel Amaliënburg in 1734/1735. Verder taferelen, de valkenjacht uitbeeldend, in het jachtslot Falkenlust te Brühl in 1729.

Het bloemvaasmotief en de wijze waarop het in de geheel betegelde wanden werd ingevoegd, is zeker wel tot de schoonste resultaten van tegelkunst te rekenen. Deze wanden hadden een zinvolle functie in het interieur. Datgene, wat bij Portinari voor ons van belang was, vindt men ook hier in origine terug. Naast elkaar met vaardige hand geschilderde voorstellingen, zich steeds herhalende motieven en een ornament, dat dit alles tezamen bindt, nu weer horizontaal en verticaal evenwijdig aan de tegelvoegen aangebracht, dan weer diagonaal er tegenin gaand.

Meestal is er een lambris, die de muur horizontaal verdeelt. Soms wordt dit horizontale karakter versterkt doordat twee soorten motieven in horzontale banden alterneren. Hierboven afwisseling van zich steeds herhalend motief en ornament en compact gecomponeerde schilderingen, zoals onze bloemvazen, die in hun bondig verticalisme een geleding geven aan het muurvlak. Door deze zinvolle afwisseling van ornament, motief en voorstelling komt het ons voor alsof de voorstelling, tot volle ontplooiïng gekomen, in het motief haar voorbereiding vindt, in het ornament haar schaal en alsof deze totaalheid zich laat voegen in een nieuw geometrisch plan zonder verdere, inhoudsvolle, bedoelingen. Hierin opgenomen lijkt de op zichzelf naturalistische voorstelling — ornamentaal en aan het vlak — de wand gebonden.



Rijksmuseum Amsterdam
In afwachting van het kunstenaarschap dat de ambachtelijke energie zal stimuleren, bewaren de ateliers de recepten en onderhouden de vingervaardigheid.

Het is begrijpelijk, dat wij deze wanden als hoogtepunten beschouwen. Lateren, als de Makkumer Kamer uit 1779, hoe voortreffelijk van uitvoering ook, kan in de nabootsing van textiele wandbekleding, waartegen schilderijen in lijst zijn opgehangen, dit alles in blauw geschilderd op tin-email, niet anders dan decadent naar een snel einde voeren.

Wanneer wij dit korte overzicht besluiten met enkele afbeeldingen uit de laatste tijd, is dit niet omdat wij de ontwikkeling tot op het heden door willen trekken. Liever wijzen wij aan de hand van deze enkele afbeeldingen op de mogelijkheden, die de kunst van de oven te bieden heeft en waaruit Niemeyer en enige anderen met hem het voordeel wisten te halen waarnaar zij zochten. Deze mogelijkheden zijn zeker niet alleen aan de oven gebonden. Scraffito, wandschildering, marmer- en baksteenmozaïek, glas in ontelbaar aantal toepassingen bieden voor deze problemen eveneens talrijke oplossingen, die voor het grijpen liggen, wanneer men er met hart en ziel naar zou weten te zoeken.

Op enkele dingen willen wij nog wijzen. Allereerst valt op, dat na het sluiten der Delftse werkplaatsen jarenlang het vuur in de ovens gedoofd bleef, het de vrije schilders



Jan Toorop Tableau in het Beursportaal foto Jan Versnel
„De kunstenaar wordt geroepen tot een grote taak. Het materiaal wordt aangegrepen, het verbond met de architectuur wordt gesloten op het ogenblik dat deze zich voor de arbeid in een nieuwe samenleving vernieuwt" (Gouwe)

en de beeldhouwers waren, die zich op de mogelijkheden van klei, glazuur en vuur bezonnen. Vrij in die zin, dat ze zich los van de sfeer der werkplaatsen in allereerste instantie bezonnen op de vraag van binnenuit, inplaats van te voldoen aan een vraag van buitenaf. Ze bezonnen zich op een samengaan en een eenheid der kunsten, een samenhang met de architectuur en een volgen van haar ontwikkeling.

Het is waarschijnlijk nodig geweest, dat zij — Derkinderen, Toorop, Roland Holst, Thorn Prikker — die zich bezig hielden met de vernieuwing van het kunstambacht, zich in de realisatie van hun bedoelingen vele malen vergisten. Waar er immers een nabije traditie, voorbeelden en ervaren leraren ontbraken, waren zij op hun intuitie aangewezen. De komst van een nieuwe tijd, die zich op wetenschappelijk en sociaal gebied aankondigde, is bij de vernieuwing van de architectuur en toegepaste kunsten door veel helder verstand voorvoeld. Een eenheid der kunsten, zoals zij die zich dachten, heeft zich echter niet voltrokken. Zij hoopten op een sneller ontwikkeling in het geloof, aan een spoediger vervulling der maatschappelijke idealen. Het was dus noodzakelijk dat, waar de feiten ontbraken die hun overtuiging het fundament moesten verlenen, gezocht moest worden naar



„De Distel" Tegeltableau in portiek van huis aan de Weteringschans Amsterdam

foto's Jan Versnel



„De Distel" Tegeltableau in een vestibule van huis in de Jan Luykenstraat Amsterdam

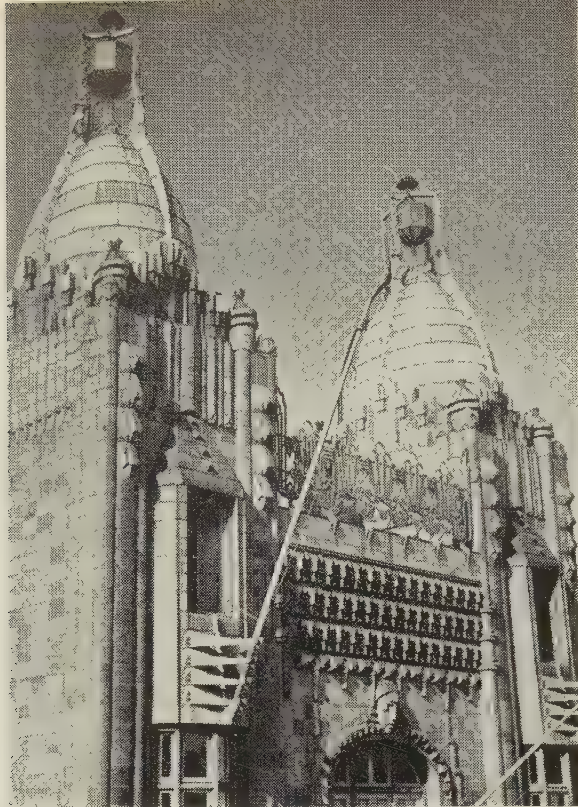
voorbeelden uit andere tijden, waarin de nagestreefde idealen tot verwezenlijking waren gekomen. Zo was het te verklaren, dat de Middeleeuwen voor het scheppingsproces van Derkinderen, Toorop en Roland Holst tot het grote voorbeeld werden. Een voorbeeld, waarin de door hen gepropageerde Eenheid der Kunsten tot werkelijkheid was geworden. Hier werden architectuur, schilder- en beeldhouwkunst tezamen tot een monument, dat uiting gaf aan een alles samenbindende kracht: het geestelijk program der Relgie.

De spontaan doorleefde vormenwereld der Middeleeuwers, die de gebeurtenissen der heiligen verhalen doordrenkten met hun eigen leven van licht, kleur en vroomheid, gaf iedere vorm, kleurvlek, glasscherf, de betekenis van een kernteken: een verkort beeld.

Deze vormenwereld was niet die van Derkinderen of Roland Holst, omdat de bindende kracht der religie voor hen niet de kracht was die het kloppen van hun hart verbond aan het doen van de handen. „Zozeer (Gouwe) was de stuwkracht van het historisch voorbeeld nodig om de verloren ambachtelijke energie in de kunstenaar op te drijven, dat de verbeelding zich verloor in de droom. Het beeld raakt het heden niet, stelt tegenover de stijgende onrust een rust, die uit herinnering geboren, niet berust op de woelingen van eigen tijd, noch geeft het een visie van een komende tijd, een tijd waarin, zoals wij hopen, de maatschappelijke verhoudingen idealer zullen zijn".

De tweede groep afbeeldingen, Wiegman, Matisse, Kamerlingh Onnes, Jordens, Van Norden, Rovers, Van Rijn tonen een aantal handschriften en zienswijzen, verschillende toepassingen, die in hun vaak strijdige opvattingen van een verdeeldheid getuigen, die des te sterker is omdat voor ons de dit alles bindende tijdsafstand ontbreekt. Een overeenkomstig streven om te komen tot een vorm, die een toepassing in de architectuur wettigt, misschien een verlangen hiernaar eerder nog, verbindt hen, architecten, schilders en beeldhouwers tot groepen, waarvan wij ons niet los zullen mogen maken.

Hoogtepunten zijn er weinig of niet. Zeker heeft tenslotte Matisse in zijn tegelschilderingen voor de kapel der Dominicanen te Vence ongekende dingen gedaan. Op een wit fond van tin-email schreef hij in zwarte lijnen het leven der heiligen neer in voorstellingen, die hun kleuren



B. Jordens Gevel Tuschinski theater Amsterdam
foto Jan Versnel

Piet Wiegman
foto's Jac. de Boer





Piet Wiegman



Antoon Rovers foto Jan Versnel

ontvangen van het door de hiertegenover liggende glas-in-lood ramen gekleurde zonlicht.

Daar hij de architectonische vorm zelf bepaalde, wandschilderingen, glasramen en reliefs zelf ontwierp, zal men dit resultaat meer moeten zien als een eenmaal voorkomend fenomeen, een hoogtepunt en een afsluiting van een kunstenaarsloopbaan. Of zal in de toekomst de samenwerking der kunsten alleen nog mogelijk zijn als het werk ontstaat uit de handen van één man? Wij geloven het niet en daarom geloven wij niet, dat het resultaat van Matisse's bemoeiïngen een bron van mogelijkheden zou kunnen zijn, waaraan volgende generaties een voorbeeld en steun zullen hebben. Wij geloven altijd nog, dat een samenwerking der kunsten alleen ontstaan kan uit een samenwerking van kunstenaars; uit een elkaar begrijpen en een elkaar nodig hebben. Academies kunnen vingervaardigheid aanleren, Rijks- en Gemeentecommissies, Examens voor de Prix de Rome plus eventuele bekroningen kunnen de bereidheid zich te wijden aan de voorgestelde taak stimuleren en zelfs tot groot enthousiasme

Experimenten, in afwachting van tijden dat men weer tot een samenwerking geroepen zal worden.



boven:
H. van Norden

midden:
Kamerlingh Onnes

foto A. Dingjan

beneden:
Henri Matisse Kapel te Vence
Architectuur, tegeltableaux en glas-in-lood ramen van Matisse







opvoeren, wanneer er dan niets anders volgt dan een bijkans luchtledig en kil niets, waarin architecten, de schilders en beeldhouwers met schuwheid ontwijken en voor hun bedoelingen bevreesd zijn, ja dan vrezen wij dat het inderdaad in onze tijd een hoogtepunt betekent, als een schilder, 80 jaren oud geworden, uiteindelijk zichzelf tot bouwmeester van de ruimten om zijn wandschilderingen en glasramen promoveert. „Ik voel nu" zei Matisse „dat mijn gehele leven sinds 60 jaren geen ander doel had dan me te voeren naar deze kapel. Nu zij voltooid is heb ik rust. Mijn koffers zijn gepakt. Ik wacht nog slechts het vertrek van de laatste trein."



Litteratuur

Jonkvrouwe Dr C. H. de Jonge
Oud-Nederlandsche Majolica en Delftsch Aardewerk 1947

E. M. Vis & C. de Geus
Altholländische Fliesen 2 delen 1926—1930

C. de Geus
Oud-Nederlandsche tegels 1930

Dr Elisabeth Neurdenburg
Oude Nederlandsche Majolica en tegels. Delftsch aardewerk (Heemschutserie, deel 35) 1944

IJsbrand Kok
De Hollandse tegel (Heemschutserie, deel 67) 1949

Overdruk van de Mededelingen van de Dienst van Kunsten en Wetenschappen der Gemeente 's-Gravenhage, deel IV, 1e stuk, jaargang 1937



Charley Toorop „Drie generaties" Coll. Museum Boymans foto A. Fréquin

Tentoonstellingen

Charley Toorop

Een overzicht Stedelijk Museum Amsterdam 2 Juli—30 Sept. 1951

Zo worden aan een aantal maal vier muren de werken uitgehangen, die de opbrengst zijn van een leven van strijd, moeiten, mislukkingen en behaalde resultaten. Anders dan een enkel schilderij dat men ziet in de etalage van een handelaar, een tekening in de stilte van het studeervertrek van een liefhebber, om zichzelf bewonderd, wordt zo'n overzicht een kennismaking eerder met de schilder, de mens, dan met het schilderij. Een gelegenheid voor het ophangen van theorieën, het catalogiseren der perioden, en het rangschikken in dit of dat kastje. Het is begrijpelijk. Wat immers zou men moeten beginnen met sommige overzichten, wanneer de mogelijkheid tot het rangschikken in kastjes of het samenstellen van perioden-catalogi niet voor een ieder als een opwindend intellectueel spel openstond, ja zelfs door de erkende voorlichters gepropageerd werd.

Datgene, wat men immers in het ene schilderij bewonderde, wordt in het volgende als nutteloze beuzelarij verloochend. De een ziet een ontwikkeling van onder naar boven, een ander meent deze ontwikkeling te moeten beoordelen als een van negatief karakter. Het hoge en goede kwam eerst, het later komende zonk steeds dieper.

Vaak is men ook geneigd om bij het samenstellen van zulke overzichten te trachten de hoedanigheid van een uiteindelijke conclusie bij voorbaat te bepalen. Door de samenstelling wil men te kennen geven, dat bepaalde aspecten nieuw en belangrijk, andere te verwaarlozen, oud en dood zijn.

De tentoonstelling van de Italianen verleden jaar was hiervan een voorbeeld: door bepaalde perioden te tonen uit het werk van Severini en De Chirico wekte men de indruk dat Severini en De Chirico schilders waren, die alleen in die perioden belangrijk werk gemaakt hadden in de metaphysische manier, een manier die nieuw was en die men stelde boven de manier van latere perioden, die teruggreep op voorgaande tijden. De manier stelde men dus bewust boven de persoon. De vorm boven de emotie.



Charley Toorop Petroleumkannen 60½ cm breed, 61 cm hoog

foto Stedelijk Museum

Men zou het hiermede echter ook oneens kunnen zijn wanneer men de overtuiging heeft, dat de manier waarop, de vorm waarin men zich uitdrukt niet belangrijker is dan de uitdrukkingsmiddelen, de emotie. Het is onzin om te geloven, dat men door het vinden van nieuwe manieren en vormen, wegen openstellen kan, die leiden naar tot nu toe ongekende doelen. De kunst immers kent geen nieuwe wegen, haar doel is onveranderlijk. Datgene, wat steeds nieuw is waaruit geput wordt, zijn de middelen der expressie, persoonlijk, emotioneel.

In ieder waarachtig kunstenaarsbestaan zal de strijd om het bereiken van een evenwicht tussen de manier waarop: de vorm, en de inhoud: de emotie, met hevigheid gestreden worden.

Vaak hoort men ten aanzien van het werk van Charley Toorop beweren, dat men het een zekere belangrijkheid niet wil ontzeggen, maar dat er echter veel in is wat zich stelt tussen de beschouwer en de maker. Een stugge vorm, een te harde kleur, een afwezigheid van die formele aantrekkelijkheden die men heden ten dage node of niet meer missen kan. Men veronderstelt dus een belangrijkheid theoretisch en niet met het hart. Veel jongere schilders beweren dit en zij moeten wel, omdat zij zelf immers aan de vorm die waarde toekennen, die van de emotie is. Vaak wordt datgene, wat van binnenuit moet komen, overschreeuwd door de slogans der elkaar met hevigheid bekampende partijen. Heen en weer geslingerd tussen deze en gene leuze, aantrekkelijke vormenleren, vernieuwen zij zich slechts in de manier. Zij weten niet de resultante te trekken uit de vermenigvuldiging van deze elkaar bestrijdende factoren.

Toch moet het werk van Charley Toorop juist voor de jongere schildersgeneraties van groot belang zijn, om datgene, wat er achter de vorm te beluisteren valt. Een voorbeeld



Charley Toorop Vruchten en takken foto Stedelijk Museum

betekent dit werk, omdat het de begrippen van vorm en inhoud, schoonheid en aesthetica, in een juiste verhouding toont.

In de tegenstelling van de elkaar zich opvolgende generaties zijn de exponenten te vinden, waaruit de vorm geboren werd, waarvan zij zich bediende in haar uitgangspunt.

Het symbolisme enerzijds: het verlangen naar ongekende verten achter de wereld van realiteit, het expressionisme anderzijds: het stellen van het beeld in de wereld van de realiteit zelve, het laten woekeren van dat beeld op kosten van de structuur van deze realiteit, zodanig, dat ze er aan ten gronde gaat in de abstractie; beiden hebben peet gestaan voor haar eerste schilderijen. De emotie beheerst de vorm: deze is niet bepaald als drager van de innerlijke spanningen, daarvoor is zij te zwak. In het „Grijze Kind" (1913) vindt men iets van de boven de realiteit uitgaande herinnering, die het werk van de symbolisten beheerste.

Soms ook wordt men in een plotselinge felheid van kleuren, in een driftige, aan Van Gogh of een vroege Derain herinnerende toets, een bekendheid gewaar met de buitenlandse centra der expressionisten. Haar schilderwijs is dan vaak arcerend.

In latere werken zien wij, hoe de vorm de overhand dreigt te nemen over de emotie. Het expressionisme verhollandst zich en het toont zich in overmatige vergrotingen, zowel in het vlak als in de ruimte. „De Kaasdragers" (1933). Het is in deze periode dat een uiteindelijke afrekening met het expressionisme tot stand komt; dat het overwonnen wordt. De orgie der kleuren, der gebaren; de deformatie van de structuur der werkelijkheid wordt verlaten voor de essentie der dingen. „De Oliekannen" (1948). De schilderachtige schoonheid heeft plaats gemaakt voor een ander mooi, een mooi „wegens het feit, dat zij zo tot de kern der dingen, der mensen komt. Zij ziet de nood der dingen, de nood-zaak". (Hammacher).

Er is dan bereikt, dat de vorm geheel gedragen wordt door een scheppingswil, een innerlijke grootheid van zien; een evenwicht tussen vorm en inhoud is bereikt. Een verdergaan kan werkelijk een verdergaan betekenen, omdat de strijd om dat evenwicht geen belemmering meer is.

Het werkelijke scheppen heeft daar een aanvang genomen.

B. H.

„De Opera en de Schilders"

Stedelijk Museum Amsterdam

De kans is groot dat veel lezers van „Forum" bij het zien van het woord Opera dit deel van de Kroniek overslaan. Veel Nederlanders hebben iets tegen de opera, meestal een vooroordeel.

Jan Engelman, die deze tentoonstelling opende, meent dat het Nederlandse volk te weinig fantasie bezit om deze kunstvorm te kunnen waarderen. Alleen een kleine groep houdt er van, en dan nog alleen van de bekendste Italiaanse opera's.

Toch zal iedereen, die objectief is, moeten erkennen, dat de opera rijke mogelijkheden inhoudt. In welke andere kunstuiting werken zangers, dansers, musici en schilders samen om tot een harmonisch resultaat te komen?

Het is intussen zo, dat met het streven naar deze harmonie vroeger in Nederland om vellerlei redenen nog al eens de hand is gelicht. Met uitzondering van de opvoeringen voor de Wagnervereniging, toegankelijk voor weinigen, moest de operatraditie die hier bestaan heeft het vrijwel alleen hebben van de fervente liefhebbers van het bel canto, die de rest op de koop toe namen.

Het is de grote verdienste van de directie van de Nederlandse Opera, dat deze vanaf het begin naar het bereiken van een harmonie op hoog niveau heeft gestreefd. Dat daarbij aan de schilders het deel gegeven werd dat de opera verdient, getuigde van een juist inzicht in het wezen van de opera en, als Jan Engelman gelijk heeft, van een goede kijk op het Nederlandse publiek. Wie aanneemt, dat dit publiek in fantasie tekort schiet, moet wel een beroep doen op de schilder. Alleen hij kan hier voor een aanvulling zorgen door op het toneel de sfeer te suggereren, die de opera behoeft en die velen zich zonder hem niet kunnen voorstellen. Terecht overigens, als het uitgangspunt juist is, dat zangers, dansers, musici *èn* schilders nodig zijn om de opera te geven wat hem toekomt.

De tentoonstelling „De Opera en de Schilders" gaf een overzicht van wat deze laatsten in de afgelopen vijf jaar hebben gedaan in dit verband. Dat Nederland over schilders beschikt van grote capaciteiten op dit gebied kon men hier bevestigd zien. Hordijk en Roelofsz bewezen hun kunnen al eerder, de Nederlandse Opera gaf hun nieuwe kansen die zij uitstekend gebruikten. Hordijk met een on-Nederlandse lichtheid en charme, Roelofsz in Philomela met robuste kracht. Zijn schetsen voor deze opera behoorden tot de hoogtepunten van de tentoonstelling. Degene, die echter het duidelijkst zijn stempel op deze vijf jaar schilderkunst in de opera en op deze tentoonstelling gedrukt heeft, is zonder twijfel Wijnberg. Geen ander evenaarde zijn meesterlijk vakmanschap, zijn grote intelligentie in deze materie, zijn uitbundige esprit. Zijn werk heeft niet alleen velen naar de opera getrokken, die uit „gebrek aan muzikaliteit" of „gebrek aan fantasie" daarheen tevoren nooit gingen, zijn

voorbeeld heeft ook aanstekelijk gewerkt op vele andere schilders. Onder hen heeft vooral Van Norden blijk gegeven van persoonlijkheid, grote fantasie en veel inlevingsvermogen.

Op deze tentoonstelling, die de sfeer van de opera ademde, gaven maquettes, werktekeningen voor décors en costumes en vele attributen een beeld van en inzicht in het werk van de genoemden en van Bons, Citroen, Groenestein, Hendriks en Kurpershoek. Ieder, die van het werk van de schilders in de opera genoot, zal hier kostelijke herinneringen kunnen ophalen, anderen zullen na het zien van het tentoongestelde zeker geprikkeld zijn om de opera te bezoeken.

Lex Horn

Boekbespreking

Jaarverslag Stad en Landschap Zuid-Holland

De architect en het landschap

Men wijst er gaarne op, dat de vele commissies en verenigingen, die voor het uiterlijk schoon van stad en land op de bres staan, ondanks ontelbare rapporten, adresssen en requesten, geen wezenlijke verbeteringen in de publieke opinie ten opzichte van de schoonheid van de omgeving waarin men leeft, tot stand hebben kunnen brengen.

Wanneer we het Jaarverslag 1950 van het Instituut Stad en Landschap van Zuid-Holland en van de Stichting Het Zuid-Hollandsch Landschap, dat onlangs verscheen, eens doorlezen en dit als toetssteen gebruiken, dan is het duidelijk dat het niet ligt aan de activiteit van degenen, die deze corporaties vormen. Integendeel! Men kan niet anders dan bewondering hebben voor de hoeveelheid werk die verricht is door het welstandstoezicht en de verschillende commissies en van harte hopen we, dat het mogelijk zal blijken de vele gesignaleerde aanslagen op het stads- en landschapsschoon te pareren.

Dit Jaarverslag brengt ons echter tevens op een ander punt, dat hier wel eens besproken mag worden.

Wanneer men nagaat, welke personen lid zijn van corporaties, werkzaam in het belang van de schoonheid van stad en land, aannemende dat zij het dus zijn die zich daarvoor hevig interesseren, dan valt het telkens weer op dat, enkele verenigingen uitgezonderd, hiertoe zeer weinig architecten behoren.

Men kan dit ronduit beschamend noemen.

Hebben architecten dan zo weinig gevoel voor de totaliteit van het leven, dat het tot stand komen van een bouwwerk, volgens hun individuele verlangens, hen zo absorbeert, dat de schoonheid van het milieu waarin zij bouwen, langs hen heengaat? Zeker, architecten zijn overbelast, maar geldt dit niet voor de advocaten en zakenlui, die wel in deze commissies zitting hebben?

Neen, naar mijn mening schieten de Nederlandse architecten schromelijk tekort op een gebied van maatschappelijke activiteit, dat hen als belanghebbende bij een gaaf milieu, maar meer nog als Nederlands cultuurdrager, in de eerste plaats ter harte moest gaan!

S.

Mei '40 — Mei '45 — Mei '51

Dit zijn de data die toch alles wat we in Mei '51 doen beheersen, als we besluiten naar Duitsland te gaan. Na een voorzichtige voorbereiding bezochten enige Duitse architecten ons land in November 1950 en werden door A. et A. in Doorn ontvangen.

Uit erkentelijkheid voor deze bevrijding uit hun langjarig isolement nodigde de Ring Kölner Architekten A. et A. uit een aantal leden naar Keulen te laten komen voor een bijeenkomst in Mei 1951, waar ook een aantal Franse architecten aanwezig zou zijn.

Zestien uitverkoren leden van A. et A. maakten de conferentie mee. Na onze aankomst dronken we koffie in een nogal kosmopolistische tent en marcheerden af naar het cultureel centrum „die Brücke" in de Hahnenstrazse, gebouwd door Riphahn.

Het gebouw ligt midden in de door wijlen Adolf met zijn vrienden Speer c.s. geprojecteerde Ost-West-achse, welke gigantische jaap in het stadsplan door deze bebouwingen weer tot enigszins menselijke schaal wordt teruggebracht.

Het gebouw bezit kwaliteiten van architectonische, sociale en algemeen menselijke aard, doch heeft als totaal, naast een te grote vermenging van vormen, ook weer grote onwaarheden als b.v. met travertinplaten beschroefde stalen deuren, die als troebel, onopgelost element voor een Hollander van n'importe welke richting onaanvaardbaar zijn. Dergelijke elementen in de architectuur liëren in eens het gehele gebouw met een geesteshouding, die de schijn voor het wezen stelt.

Verder zagen we die dag dichtbij het vorige gebouw twee grote kantoorgebouwen, een van Hell en een van Riphahn; van beide was het betonskelet geheel gereed. Het eerste, voor een groothandelsvereniging, werd in zijn opbouw verklaard in een kleine tentoonstelling in tekeningen.

Naar mijn persoonlijke maatstaf is het gebouw van Hell het beste van de twee, met een klare uitdrukking van de onderdelen en hun functie in het totaal, met een duidelijk contact tussen in- en exterieur, met een als totaliteit zeer harmonisch geheel.

Het gebouw van Riphahn is wel strak, doch veel formalistischer en neigt naar Perret in de zware betonencadrering in de lichtpartij boven de hoofdingang.

In dit gebouw treft wel de lichtheid van de betonvloerconstructies, met holle stansplaat(afval)elementen en te voren op de vlakke bekisting gestorte, met fijn metaalgaas bewapende plafonds, (a.h.w. gestucadoorde plafonds), het geheel met een eigen gewicht van ong. 170 kg/m^2 bij 15 m overspanning.

Verder was het interessant te zien, hoe zij met een soort schietmasker, geladen met een patroon en een spijker, alle mogelijke betimmeringsstroken, -latten en -klossen aan de betonwanden vastschieten, hetgeen één van ons de opmerking ontlokte, dat dit de eerste keer was dat hij ze vredelievend zag schieten.

Opmerkelijk is ook, zo dicht buiten onze grenzen zich reeds het klimaatverschil te zien demonstreren in horizontale, aan het weer blootgestelde betonbalken, met zeer weinig afschot aan de bovenkant en zeer kleine opstanden onder buitenramen en -deuren.

Hoe moeizaam de Duitsers thans tot nieuwe vormen komen blijkt uit de angstvallige poging om werkelijk *alle* betonconstructies aan de buitenkant consequent te tonen. Hell maakt er zich een verwijt van, dat dat bij hem niet het geval is, doch ziet niet eens dat hij er intuïtief toch wel in geslaagd is, door deze constructies met wijze maat plaatselijk te tonen, ze toch door het gehele gebouw voelbaar te maken.

Anderzijds heeft Riphahn het wel gedaan en had door een minutieuse, maatvast gehouden triplex bekisting een prachtige gladde betonconstructie gekregen, doch zijn aesthetiserende zin heeft hem doen besluiten deze prachtige beschermende huid toch maar door machinale bouchardering te verfraaien, waarmee hij m.i. geestelijk de architectonische expressie van zijn betonconstructie schaadt en vertroebelt, doordat deze natuursteen-

bewerking direct een associatie met dit materiaal oproept, terwijl hij technisch een goed verdicht buitenoppervlak van zijn beton vermoordt op een wijze, waarover Perret en zijn Italiaanse stucadoors veel „perret" zouden hebben.

Overigens aan de kloeke opzet van beide gebouwen, de proefstukken van geveltraveeën op ware grootte ter hoogte van enige verdiepingen, alle lof.

In dit stadsdeel zagen wij ook nog de restauratie van Sankt-Aposteln. In het gereedgekomen deel was door het wegfrijnen van de XIXe eeuwse beschilderingen en het dus meer tonen van het materiaal, toch een mooie, haast abstracte sfeer bereikt, met een weinig zwart en goud en de gerestaureerde authentieke goudmozaïeken.

Alleen de aanloop tot een nieuwe glas-in-lood-kunst was ontaard in behangstalen anno 1920, zonder enige passie. Ze hadden beter blank gelaten kunnen worden.

's Avonds ontvangst, samen met 20 Franse architecten van de monumentenzorg, les architectes des monuments, door de Oberbürgemeister Görlitzer, een man van een innemende democratische allure, die bij ons zeer ongemengd vriendelijke gevoelens wist op te wekken. Hij was dan ook niet lang van stof, zodat wij weldra ons best deden aan een welvoorziene dis, besprenkeld met vele Niersteiners en Piesporters van vele uitgesproken goede jaargangen.

De avond eindigde in het bekende rendez-vous der Keulse kunstenaars, het Weinhaus Denant, een gezellig, zeer democratisch restaurant in een opgelapt stuk ruïne, het fornuis in het midden. De dikke ma Denant, hoewel reeds te bedde, werd door de Oberbürgemeister daar weer uitgepord, de tent werd weer geopend, waarna het festijn tot laat in de nacht kon worden voortgezet. De architectes des monuments, variërend in leeftijd van 23 tot 73 jaar, zongen daarbij hun fiere chansons des architectes des monuments.

De Vrijdag bracht ons een bezoek aan Schlosz Brühl met Neumann's prachtige trappenhuis. De overdaad van marmer is geheel in natte gips geschilderd. Merkwaardigerwijs is het niet onder de imitaties te rangschikken. Van dichtbij beschouwd is het zeer duidelijk van zeer grove textuur en doet het niet eens aan marmer denken, doch op een afstand lijkt het marmer. Het zijn echter alle gefantaseerde marmers, de troebele delen onderbroken door heldere kristalijnen, welke kristalijne lagen echter, zo zij ooit in de bodem zouden zijn voorgekomen, in een schroefvlak gelegen moeten hebben om zich op een ronde kolom als een hierom gewikkeld snoer te kunnen aftekenen. Ook de Le Nôtre tuin bij Brühl is zeer mooi.

Verder zagen wij die dag vele Siedlungen te Bonn, die onze collega's daar gebouwd hebben, met de wat zure bijsmaak dat dit alles voorlopig alleen voor Amerikanen, Engelsen, Fransen en Belgen is; hetgeen door deze architecten wel met begrip voor de situatie aanvaard wordt, hoewel dit begrip bij de rest van de bevolking nogal zoek is.

Veel nieuw geluid is er niet bij. Een alles bindende idee inzake deze nieuwbouw en stadsontwikkeling is niet te bespeuren. In het algemeen Schmitthennert en Biedermeiert men er lustig op los. Een flatgebouw van Riphahn is wat moderner, maar toch niet helder in uitdrukkingsmiddelen en vormen.

De besten realiseren zich wel dit ideeloze bouwen, maar verdedigen zich met: „18 Jahre Nazismus musz man erst verdauen". En met dit inzicht zijn zij dan weer verder dan velen ten onzent.

Een verademing gaf het Bundeshaus te Bonn, het nieuwe parlementsgebouw. Als gebouw zeer sober van opzet, ontwikkeld uit de bestaande Akademie für Paedagogie, een modern gebouw uit begin 1930. De nieuwe gedeelten zijn goed gedaan, hebben een prettige sfeer zonder overdonderende toegangspoorten. Er zijn geen uniformen te aanschouwen. Jammer dat 's Heren Oberstaatssekretär's welkomstrede wat te lang was voor onze lege magen.

Via een Franse officiersclub in Godesberg en een goed maal bij Denant, nog vele uren met nobele jaargangen nagespoeld, eindigde deze dag in het zeer artistiek ingerichte Tabu, waar onze gastvrouwe haar dansjes zeer eerlijk tussen de Nationen verdeelde.

De beklimming van de Dom op Zaterdagochtend kon door de Tabugangers, die toen net in bed lagen, moeilijk meegemaakt worden. Wel waren we weer op tijd om in het Stadtplanungsambt ons door de Stadtplaner Prof. Schmitt het Stadtplan te laten verklaren. Hij begon met enige zure steken aan geallieerd adres die ons beslist niet lagen. Voor de rest ging het wel weer. De kern van Keulen is nog steeds een puinhoop, waarvan alleen de straten geruimd zijn en waarvan alleen verder iets verdwijnt, als er nieuwbouw gepleegd wordt; om economische redenen geschiedt dit meestal alleen op de oude rooilijnen. Op enkele uitzonderingen na ziet men geen economische mogelijkheid tot grote doorbraken.

Deze geringe mate van vastleggen geeft enerzijds een grote mate van elasticiteit, waardoor Hell en Riphahn de kans kregen om, met de genoemde nieuwe gebouwen, een mooi plein te vormen waarin in het stadsplan niet was voorzien, anderzijds wekt het plan ook wel eens de indruk nauwelijks een stadsplan te zijn, voor wat het oude centrum betreft.

Verder zagen we die Zaterdag nog een mooie kerk van Prof. Böhn, waarin deze frisse grijsaard niet alleen alle eisen, die dit gebouw als ziekenhuiskerk stelt, functioneel heeft opgelost, doch waarin hij binnen het kader van de Katholieke liturgische voorschriften zeker alle mogelijkheden uitputte: kruisgang onder galerijen, nonnenkerk onder koor en verder nog een bidkapelletje daarachter, met prachtige dingen in natuursteen en brons, gericht op een uiterste concentratie en dit alles, incluis enkele gloeiende glasramen en de zeer modern opgevatte mozaïeken van de kruisweg, door hem zelf ontworpen, twintig jaar geleden.

De volgende morgen een heerlijk ontbijt in het zonnetje op het terras en daarna vertrokken we naar huis door de prachtige Eifelvalleien. Indachtig Vriends artikel in de Groene „deden" we op de terugweg het duizendjarige Thorn in Limburg. Het bleek dat alle intellectuelen in Nederland en zij, die daarvoor door willen gaan en dus ook de Groene lezen, zich opgemaakt hadden naar Thorn, waar ze zich in dichte drommen door de straten begaven, zodat de Thornaars niets bleef dan van pure verbazing over deze belangstelling uit deuren en ramen te hangen.

Tenslotte namen we in Den Bosch nog een forel, een Moezeltje en weldra afscheid van elkaar.

Resumerend kunnen we zeggen, dat we een leidende idee in het werk van onze buren niet hebben kunnen vinden. Alles is nog zeer vaag, maar daarbij helaas ook weinig getuigend van zoeken.

Van onszelf kunnen we echter getuigen, dat deze raid voor ons, al kwam Architectura er wat magertjes af, een grote belevenis van de Amicitia is geweest.

Juli 1951

Romke de Vries